DAS KOMISCHE BEI GOLDONI.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

AM 6. JANUAR 1906

VON

RICHARD SCHMIDBAUER

AUS

FURTH I. W.

MÜNCHEN.

DRUCK VON DR. C. WOLF & SOHN.

1906.

.CLAGA
TAB

DAS KOMISCHE BEI GOLDONI.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

AM 6. JANUAR 1906

VON

RICHARD SCHMIDBAUER

AUS

FURTH I. W.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

MÜNCHEN.

DRUCK VON DR. C. WOLF & SOHN.

1906.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507204_0138

Meiner geliebten Frau.

„Goldoni gehört unstreitig zu den Schriftstellern, deren Leben und Werke noch nicht genügend erforscht sind.“ Wie treffend diese Worte Heinrich Schneegans' sind, die er gelegentlich einer Besprechung verschiedener Einzeluntersuchungen über Goldoni von Maddalena schreibt, wird gerade demjenigen, der sich intensiver mit Goldoni beschäftigt, immer mehr klar, während dem oberflächlichen Beobachter die Goldoniliteratur ziemlich reich erscheinen mag. Wenn ich mit vorliegender Abhandlung, der ein zweiter Teil, die subjektive Komik behandelnd, folgen soll, auch ein kleines Scherflein zur Goldoni-Forschung beitragen konnte, so gebührt der Dank hiefür in erster Linie meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Heinrich Schneegans, der mir sowohl die Anregung zu dieser Arbeit gegeben, wie mich auch überhaupt auf eine eingehendere Beschäftigung mit dem größten Lustspieldichter Italiens hingewiesen hat.

Ich möchte es daher an dieser Stelle nicht versäumen, Herrn Professor Schneegans meinen wärmsten Dank für alle Anregung auszusprechen.

I. Teil.

Objektive Komik.

„Goldonis leichtes Talent gehört zu denen, die keineswegs leicht zu charakterisieren sind.“ Diese Worte Adolf Sterns[1]) sind zwar durchaus nicht zutreffend, wenn auch eine bloße Betrachtung der Kritiken über Goldoni diesen Ausspruch bestätigen würde; denn sein Talent und sein Schaffen haben die widersprechendsten Beurteilungen erfahren; seine Bedeutung wurde sowohl von seinen Zeitgenossen wie von späteren Kritikern und Literarhistorikern sehr verschieden aufgefaßt und beurteilt; von den einen wurde er angefeindet und aufs heftigste befehdet, von anderen wieder über Verdienst gepriesen. Es ist interessant zu beobachten, wie weit oft über eine und dieselbe Komödie die Ansichten auseinandergehen, so daß der eine Kritiker nicht genug Rühmenswertes davon sagen kann, während ein anderer nur die Bezeichung „brutta farsaccia“[2]) dafür findet. **Goldoni in der Kritik.**

Zu Goldonis Hauptgegnern gehörte der Graf Carlo Gozzi, dessen abenteuerliche Romantik und das Haschen nach äußeren Theatereffekten freilich einen starken Gegensatz darstellt zu der harmlosen Heiterkeit, mit der Goldoni das Alltagsleben zeichnet. **Literarische Gegner: Gozzi.**

Bei Gozzi bildet übrigens, abgesehen von seinen literarischen und sozialen Ansichten, die denen Goldonis geradewegs entgegengesetzt sind, auch ein bitterer Konkurrenzneid das Motiv zu seiner Gehässigkeit. Ähnliche Gründe machten auch den Abt Chiari, den Giusti als „einen der impotentesten, **Chiari.**

[1]) In seiner „Geschichte der neueren Litteraturen“, Bd. V, p. 254.

[2]) Baretti in seiner „Frusta letteraria“, Nr. XIV, 15. April 1764, p. 432.

widerwärtigsten Bauerntölpel, welchen die Arcadia je besessen“[1]) bezeichnet, zu Goldonis Gegner.

Konkurrenzneid konnte jedoch bei einem Kritiker von Fach nicht mitgespielt haben, bei dem freilich auch sonst vielfach
Baretti. sehr einseitig urteilenden Baretti, der in seiner „Frusta letteraria“ noch schärfer als Gozzi gegen Goldoni loszog. Sind schon Gozzis „Ragionamenti“ durchaus nicht zart — mit Recht sagt de Sanctis von ihnen, sie seien „pieni più di bile che di giudizio“,[2]) so gießt erst Baretti in unverhohlenem Ingrimm Gift und Galle aus über den Verfasser der *Bottega del caffè* und des *Teatro comico*.[3]) Wie weit einzelne Vorwürfe Barettis berechtigt sind, darauf einzugehen, ist hier nicht der Ort, da sich im Laufe der Besprechung über die Art Goldonis komisch zu wirken, häufig Gelegenheit finden wird, Goldonis Fehler, die ja so offenkundig sind, kennen zu lernen. Das verächt-
Diderot. lichste Urteil über ihn fällt Diderot, der ihn einfach als Verfasser einer „soixantaine des farces“ nennt, sich freilich nichtsdestoweniger scheute, ein Plagiat an ihm zu begehen.[4])

Daß übrigens auch Leute von feinem literarischen Verständnis für seine humorvollen Schilderungen des Alltäglichen, des Menschlich-Allzumenschlichen wenig Sinn hatten, beweist
Mme. de Staël. Mme. de Staëls Ausspruch, die Goldonis Komödien „monotones“ findet.[5])

Seine Verteidiger: Voltaire. Vergleicht man mit diesen Urteilen das eines Voltaire, der von Lob und Bewunderung überfließt für den „figlio e pittore della natura“, einen Ausdruck, den er bis zum Über-

---

[1]) Giusti in seiner Biographie Parinis in Paul Heyses Übersetzung „Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts“, I. Bd., p. 10.

[2]) de Sanctis, Storia della letteratura ital. Bd. 2. p. 414.

[3]) Baretti, „Frusta letteraria“ = Opere, Ausg. v. 1838, Bd. I. p. 358 u. 419.

[4]) Der *Fils naturel* ist ja, wie schon Lessing nachwies, eine unverkennbare Nachahmung des *Vero amico*, wenn dies Diderot auch noch so leugnete.

[5]) Mme. de Staël, Corinna, vol. 1 p. 711—712, 251a.

druß in seinen Briefen gebraucht,[1]) der den ihm drohenden Verlust seines Augenlichtes beklagt, da es ihn um das große Vergnügen bringe, weiterhin Stücke von Goldoni lesen zu können,[2]) der klagt, Goldoni wolle ihn sterben lassen, ohne ihm noch die Freude seines Anblickes zu gewähren,[3]) der schreibt, wenn ihm der „célèbre poète“ eine seiner Komödien schicke und er ihm dafür eines seiner Werke, so sei dies, wie wenn die Wilden reines Gold hergäben, um dafür wertlose Glasperlen einzutauschen, so kann man sich eine Vorstellung machen, wie verschieden die Ansichten und Urteile über den venezianischen Lustspieldichter waren. Wertvoller übrigens als die Lobeshymnen Voltaires, der infolge seiner starken Sympathien und Antipathien nur lobpreisen oder verdammen, nie aber wirklich objektiv urteilen konnte, ist sicher Goethes loben- Goethe.

[1]) Oeuvres LIX, p. 194: *„votre célèbre Goldoni que j'ai nommé et que je nommerais toujours le peintre de la nature.“*

LVIII, p. 451: *„Aux critiques, aux rivaux*
La Nature a dit sans feinte,
Tout auteur a ses défauts,
Mais Goldoni m'a peinte.“

Ähnlich auch LX, 368; LXII, 350; LIX, 572.

Abgesehen von noch vielen anderen derartigen Stellen auch in LX p. 49. Dieser letztere Brief, den Voltaire italienisch schrieb, ist bezeichnend für den überschwenglichen Ton, in dem er stets von Goldoni schreibt: *„Signor mio, figlio e pittore della natura, vi amo dal tempo ch'io leggo. Ho veduta la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: Ecco un uomo onesto e buono che ha purificato la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senno. Oh! che fecondità, mio signore! che purità! come lo stile mi pare naturale, faceto ed amabile! avete riscottato la vostra patria dalle mani degli arlecchini. Vorrei intitolare le vostre commedie: »L'Italia liberata da' Goti.« La vostra amicizia m' onora, m' incanta. Ne sono obbligato al signor senatore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo. Vi auguro la vita la più lunga e la più felice, giacchè non potete essere immortale come il vostro nome.“*

[2]) *Je suis menacé de perdre la vue et ce petit accident [!] me prive d'un grand plaisir qui est celui de lire vos pièces.* LIX, p. 572.

[3]) *il veut donc me laisser mourir sans me donner la consolation de le voir.* Brief v. 25. Aug. 1762. LXI, p. 203.

des Urteil über Goldoni; er hatte während seines Aufenthaltes in Venedig einer Aufführung der *Baruffe chiozzotte* beigewohnt und analysiert in seiner „Italienischen Reise“ das Stück ziemlich ausführlich, wobei er liebevoll auf die einzelnen Volkstypen eingeht und sagt, das Lustspiel sei „durchaus mit einer geübten Hand geschrieben“ und der Verfasser verdiene „großes Lob“.[1])

Lessing. Nicht minder schwerwiegend ist sicherlich die sehr günstige Beurteilung, die ihm eine so spitze Zunge und ein so scharfblickender Kritiker wie Lessing[2]) zuteil werden läßt. Eines seiner Lustspiele *Die glückliche Erbin* hat ihm so wohlgefallen, daß er es für die deutsche Bühne bearbeiten wollte, freilich blieb diese Bearbeitung ein Fragment.

Als Gegenstücke zu den Lobsprüchen, die Goethe und Lessing den Lustspielen Goldonis spendeten, ließen sich noch manche scharfe Urteile deutscher zeitgenössischer Kritiker an-

Schlegel. führen; so dasjenige Schlegels, daß es Goldoni „an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik und an Neuheit und Reichtum der Er-

---

[1]) Goethe, Ital. Reise, Brief aus Venedig vom 10. Okt. (Nationalliterat. Bd. 102,1. = Goethe, Bd. 21,1 p. 116.)

[2]) Er schreibt in einem Brief an Mendelssohn vom 8. Dezember 1755: „Eine von meinen Hauptbeschäftigungen ist in Leipzig noch bis itzt diese gewesen, daß ich die Lustspiele des Goldoni gelesen habe. Kennen Sie diesen Italiener? wenigstens dem Namen nach? Er lebt noch. Er ist Doktor der Rechte und praktizierte ehedem in Venedig. Itzt aber ist er Direktor einer Bande von Schauspielern. Die Ausgabe seiner Werke von 1753 bestehet aus sieben Oktavbänden, welche 28 Komödien enthalten. Es ist fast in allen viel Gutes, und die meisten sind auch ziemlich regelmäßig ... Eine von diesen Komödien, *L'Erede fortunata*, habe ich mir zugeeignet, indem ich ein Stück nach meiner Art daraus verfertigt. Sie sollen es ehestens gedruckt sehen. Koch aber wird es noch eher aufführen“ (was aber nicht geschehen ist) „und wenn das geschehen ist, will ich Ihnen schreiben, ob ich mir etwas darauf zu Gute thue oder nicht.“ Zitiert nach der Ausgabe Lessings in der „Nationalbibliothek sämmtlicher deutscher Classiker“ Nr. 443. Lessings Werke 11, II, b; p. 604 ff. Ebenda findet sich auch der vollständige Entwurf der Bearbeitung, sowie der vollständig ausgearbeitete 1. Akt.

findung fehlt", „daß er das Leben von der Oberfläche abgeschöpft habe,[1]) u. s. w.

Freilich konnte ein Mann, der Molière heruntersetzte, wo er nur konnte, und ihn geradezu haßte, auch wenig Sympathie für Goldoni haben, der doch in Molière stets seinen Meister verehrte und sich immer offen als einen Nachahmer des großen Franzosen bekannte.

Ein nicht minder scharfer Gegner Goldonis war der Dramaturg des Wiener Theaters Sonnenfels, der in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" — einer Nachahmung der Hamburgischen Dramaturgie — manches harte Urteil über den „wälschen Molière", wie er Goldoni höhnend nennt, und dessen „wälsche Frazenspiele"[2]) fällt. Freilich scheint mir bei seinen Urteilen auch ein gewisser Nationalhaß gegen die Italiener im allgemeinen mitzuspielen.[2]) Die öfters ziemlich schiefen und ungerechten Urteile Schlegels und Sonnenfels' hat zum Teil Salfi in seinem „Saggio storico critico della commedia italiana"[3]) widerlegt, wobei er freilich häufig zu weit geht und gegen die deutsche Kritik im allgemeinen ungerecht wird.[4])

Sonnenfels.

Salfi.

Wenn nun selbst neuere Literarhistoriker, deren Urteil nicht mehr von dem literarischen Parteigezänke der Zeit Goldonis beeinflußt werden kann, zwar in ihrem Urteil über die Bedeutung Goldonis für seine Zeit als Reformator des italienischen Lustspiels so ziemlich übereinstimmen, in ihren Ansichten aber über den objektiven Wert seiner Lustspiele

---

[1]) Schlegel A. W. v.. Ü. dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809 II. p. 58.

[2]) cfr. Sonnenfels in „Wiener Neudrucke" 7. p. 62.

[3]) Paris 1829, als Einführung zu Notas Lustspielen.

[4]) Unparteiischer ist die Art und Weise, wie sich Marietta Tovini in ihrem „Studio su Carlo Goldoni" (Firenze 1900, p. 62 ff.) mit Schlegels Kritik auseinandersetzt.

durchaus noch nicht so einheitlich sind, so muß uns dies einigermaßen in Erstaunen setzen.

Goldoni keine komplizierte Natur.

Und doch ist der joviale Venezianer Advokat, der sowohl im Leben wie in seinen Lustspielen allen Dingen die heitere Seite abzugewinnen weiß, alles eher als eine problematische Natur. Nichts abgründiges, nichts verworrenes ist in seiner Seele und seinen Schriften. Trotz aller Schwachheit und allen Schwankens bleibt er sich in einem Hauptpunkt stets gleich, in einem alles erwärmenden, unerschütterlichen Optimismus. Und das getreue Spiegelbild dieses Mannes sind seine Schriften. Sein Humor überstrahlt alles; selbst seine schärfsten Satiren, soweit man bei ihm überhaupt von Schärfe reden kann, sind ohne jede Spur von Bitterkeit. Darin liegt auch der große

Goldoni und Molière.

Unterschied zwischen Goldoni und Molière. Es soll hier kein Vergleich angestellt werden, ob Goldoni Molière an die Seite gestellt werden darf, ob er den Titel „le Molière italien", wie ihn die Denktafel an seinem Sterbehaus in Paris nennt, wirklich verdient. Diese beiden Lustspieldichter sind viel zu verschiedene Naturen, um auf eine und dieselbe Stufe miteinander gestellt zu werden; in Äußerlichkeiten haben sie ja viel miteinander gemein, aber im Wesen, d. h. in ihrer gesamten Lebensauffassung, sind sie einander durchaus nicht ähnlich. Man lese einmal Molières *Avare* und Goldonis *Vero Amico* hintereinander und man wird sich sofort des großen Unterschiedes zwischen den beiden Dichtern bewußt. Molière ist scharf, bitter, er zeichnet mit wahrem Ingrimm den Geizigen, Goldoni steht mit einem lächelnden Stoismus über seinem Geizigen; es sind mehr komische Züge, die er an ihm sieht, er hat ein gewisses verzeihendes Lächeln für ihn, das einen direkten Gegensatz zu Molières persönlicher, bitterer Art bildet. Der Unterschied zwischen beiden läßt sich kurz so formulieren, daß Molière in erster Linie Satiriker, Goldoni dagegen in erster Linie Humorist ist. Freilich ist diese Behauptung — wie stets, wenn ein Urteil

über die gesamte Lebensauffassung und Bedeutung eines Mannes auf eine so einfache Formel gebracht wird — nur bis zu einem gewissen Grade richtig; denn kein Mensch ist bis in das letzte hinein so konsequent in all seinen Ansichten und Handlungen — am wenigsten ein Goldoni.

Goldoni Humorist.

Um meine Behauptung, Goldoni sei in erster Linie Humorist, zu beweisen, müssen wir seine Lustspiele auf das Wesen des Komischen in ihnen und seine einzelnen Erscheinungsformen prüfen.

Hiebei soll weniger darauf Bezug genommen werden, in wie weit Goldoni seinen Vorgängern im Lustspiel überlegen ist — denn in seiner Eigenschaft als Reformator des italienischen Lustspiels ist er schon ausreichend gewürdigt worden — als vielmehr das Wesen und die Eigenart seiner Komik an sich untersucht werden, es soll also weniger der historische als der ästhetische Standpunkt eingenommen werden. Daß dabei das historische Element nicht vollständig außer Acht gelassen werden wird, ist wohl selbstverständlich.

Vom Komischen überhaupt.

Was ist nun das Wesen des Komischen und wie sind seine einzelnen Erscheinungsformen? Über dieses Problem wurde seit zwei Jahrtausenden eine Reihe von Behauptungen aufgestellt, die sich zum Teil widersprechen. Die einzelnen Ansichten von Aristoteles angefangen bis auf unsere Zeit, wo man dem Problem des Komischen von der psychologischen Seite näher getreten ist, hier anzuführen, ist unnötig, nachdem bereits öfter derartige Zusammenstellungen gegeben wurden, z. B. von Vischer in seiner Schrift „Über das Erhabene und Komische“ oder von Lipps in „Komik und Humor“.[1]) Eine kurze Zusammenfassung gibt auch Oettinger in seiner Dissertation „Das Komische bei Molière“[2]) auf Seite 7—12. Erschöpfend stellt alle bisher aufgestellten Theorien eine Publikation aus

[1]) Hamb. und Leipzig 1898.

[2]) Straßburger Dissert. v. 1902.

letzter Zeit zusammen, nämlich: „Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwicklung“ von Franz Jahn,[1]) ein Buch, das durch seine objektive Darstellung viel Anregendes bietet. Ich kann also hier darauf verzichten, näher auf die verschiedenen Auffassungen vom Wesen des Komischen einzugehen. Auf spezielle Ansichten neuerer Gelehrter werde ich später bei den einzelnen Erscheinungen des Komischen zu sprechen kommen.

Systematisierung des Komischen.

Wichtiger ist für uns zunächst eine Systematisierung, eine Einteilung des Komischen, an die wir uns bei Betrachtung des Komischen bei Goldoni halten können. Es sind auch hier von mehreren Ästhetikern, Psychologen und Physiologen Einteilungen gegeben worden, die natürlich auch wieder je nach der Auffassung, die der Verfasser vom Komischen hat, stark differieren. So gaben unter anderen Einteilungen des Komischen Elster in seinen „Prinzipien der Literaturwissenschaft“,[2]) Lipps in der obenerwähnten Abhandlung „Komik und Humor“, Ewald Hecker in der „Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen.“[3]) Spezielle Erscheinungsarten des Komischen differenzierten und präzisierten Vischer, Ed. v. Hartmann Bohtz u. a., worüber man Heinrich Schneegans: „Geschichte der grotesken Satire“,[4]) Einleitung und speziell p. 11 vergleichen wolle.

Eine allgemein gültige Einteilung des Komischen, die stets als Norm dienen könnte, gibt es nicht, kann es auch nicht geben, solange die Gesichtspunkte bei Betrachtung des Komischen so verschieden sind wie bisher.

Diese Arbeit wird sich in der Hauptsache an die Systematisierung halten, die Elster in seinen „Prinzipien der Literatur-

---

[1]) Potsdam [1904].
[2]) Halle 1897.
[3]) Berlin 1873.
[4]) Straßburg 1894.

wissenschaft“ gibt, freilich mit Modifikationen, die zum Teil auf Schneegans, zum Teil auf Lipps und andere zurückgehen.

„Goldoni hat das italienische Lustspiel dadurch reformiert, daß er an Stelle des Intrigenlustspiels, das bis dahin ausschließlich die Bühne beherrschte, seine Charakterkomödien setzte, also das für Italien tat, was ein Jahrhundert vorher Molière für Frankreich getan hatte.“ So oder so ähnlich heißt es in vielen Literaturgeschichten oder kleineren Goldoni-Monographien. Es trifft dies aber nur bis zu einem gewissen Grade zu. So wenig es richtig ist zu behaupten, das italienische Lustspiel vor Goldoni habe keine Ansätze zu Charakterkomödien gekannt, so wenig ist es auch richtig zu sagen, Goldoni habe nur ausschließlich Charakterkomödien geschrieben.

Wenn ich hier eine Scheidung in Charakter- und Intrigenlustspiele vornahm, so bin ich mir sehr wohl bewußt, daß diese Unterscheidung nie streng durchzuführen ist, denn eine wirklich gute Komödie wird nie eine reine Charakter-Komödie, noch viel weniger eine reine Intrigenkomödie sein;[1]) denn „sonst fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung,“ wie Schlegel[2]) sagt

Es kann aber eine Komödie vorwiegend Charakter- oder vorwiegend Intrigenkomödie sein. Man vergleiche z. B. Molières *Tartuffe* mit einem beliebigen capa y espada-Lustspiel.

Situationskomik: Intrige.

Untersuchen wir nun, was Goldoni in der Erfindung oder Führung der Intrige geleistet hat, die ein Hauptmoment der Situationskomik ist.

Herren und Diener.

Daß der Sklave zu Gunsten des jungen Sohnes vom Hause seinem Herrn einen Streich spielt, ist ein schon in der antiken Komödie häufig verwendetes Motiv. Wenn also Goldoni in *Il vero amico* einen alten Geizhals zeichnet, der seine Tochter nur ohne Mitgift, ja nur gegen eine „contraddote“ verheiraten

[1]) Der Ansicht Bohtzs, der die Intrigenkomödie über die Charakterkomödie setzt, kann ich durchaus nicht beistimmen.

[2]) „Über dramat. Kunst u. Lit.“ I, p. 342.

will, wenn der Diener Trappola seinem Herrn das versteckte Geld stehlen will und hiedurch ein für die Tochter und deren Bräutigam günstiges Ende herbeigeführt wird, so ist dies durchaus keine originelle Idee. Molières *Avare* und indirekt Plautus' *Aulularia* haben hiebei sicher zum Vorbild gedient. Etwas origineller schon ist die Art, wie der Diener seinen Herrn in *La famiglia dell' antiquario* betrügt; er nützt nämlich dessen Vorliebe für Antiquitäten und Raritäten aus, um ihm, als Armenier verkleidet, allen möglichen wertlosen Plunder für teures Geld aufzuhängen; denn der alte Antiquitätenliebhaber besitzt mehr Sammeleifer als Kunstverständnis oder auch nur gesunden Menschenverstand. Freilich wirkt hier weniger die Idee als die Art der Ausführung mit ihrem fast schon grotesk zu nennenden Humor, worauf ich später zu sprechen kommen werde. Die Idee übrigens zu dem Stücke, bei dem, wie oft bei Goldonis Lustspielen, zwei Handlungen nebeneinander herlaufen, ist auch nicht Goldonis eigene Erfindung, sondern soll eine Nachahmung von Nellis *La Suocera e la Nuora*[1]) sein.

Von größerer komischer Wirkung ist der Gedanke in *Il Servitore di due padroni.* Truffaldino, der eigentlich der Diener der als Mann verkleideten Beatrice ist, läßt sich, während er auf seine Herrin warten soll, von Florindo als Diener aufnehmen; dadurch daß er nun beiden dienen will, ohne daß es einer von dem anderen wissen soll, entstehen eine Menge komischer Situationen, Verwechslungen und Mißverständnisse; Truffaldino, der sich gewandt aus allen Situationen herauslügt, trägt schließlich indirekt dazu bei, daß sich Florindo und Beatrice wiederfinden und als Verlobte erkennen, und so endigt das Stück mit den drei obligaten Lustspielheiraten in eitel Freude.

---

[1]) Landau, p. 421.

Aus diesem gewiß harmlosen Possensujet — das übrigens nach Landau ein spanisches Stück zur Grundlage haben soll — hat Goldoni ein frisches, lebendiges Stück gemacht, das auch heute noch auf der Bühne eine starke komische Wirkung auszuüben vermag. Die Komik dieses Stückes ist fast ausschließlich Situationskomik; inwieweit einige schwache Ansätze zu individueller Charakterisierung vorhanden sind, wird sich später bei Besprechung der Charakter-Komödien zeigen.

Ähnlich wie die Diener ihren Herren gegenüber eine Intrige spinnen, tun dies auch in mehreren Komödien die Dienerinnen. So betrügt — wenn auch in der besten Absicht — Corallina ihren Herrn in der *Serva amorosa*. Sie bringt nämlich, als Gehilfe eines Notars verkleidet, ihren ehemaligen Herrn, der durch seine zweite Frau gegen seinen Sohn aus erster Ehe aufgehetzt, diesen aus dem Hause verstoßen hatte, durch ihre Ratschläge dazu sich tot zu stellen, um so die wahre Gesinnung seiner Gattin zu erkennen. Die List gelingt, der Alte sieht deutlich die Lieblosigkeit und den Egoismus seiner Frau und so hat Corallina die Genugtuung, die heuchlerische Frau entlarvt und dem verstoßenen Sohne wieder zu seinem Recht verholfen zu haben.

Nur aus Egoismus betrügen die Haushälterinnen in den *Massere* ihre Herren, die, während sie einander von ihren treuen Wirtschafterinnen vorschwärmen und sie als Muster hinstellen, von denselben beständig betrogen und ob ihrer Leichtgläubigkeit noch ausgelacht werden.

Eine ebenso unschöne Rolle spielt die Wirtschafterin in der *Castalda*, die mit dem Gelde ihres Herrn anderen gegenüber nobel ist, dann aber plötzlich knickerig wird, als sie erfährt, daß ihr Gebieter sie zu seiner Frau machen will.

Aus den angeführten Beispielen ist gewiß zur Genüge ersichtlich, daß all diese Intrigen der Diener und Dienerinnen ihren Herren gegenüber durchaus nichts Originelles haben,

wie wir überhaupt im Laufe unserer Betrachtung sehen werden, daß die Erfindung der Fabel des Stückes nicht die Stärke Goldonis ist, und er hierin von andern weit übertroffen worden ist.

Kinder und Eltern.

Daß Kinder ihren Eltern gegenüber eine Intrige führen, finden wir auch in mehreren Komödien, wobei es sich natürlich fast immer nur darum handelt, eine den Eltern nicht genehme Heirat durch eine List durchzusetzen. So ist eine recht nette Idee in der *Sposa sagace*, die übrigens höchst wahrscheinlich Nellis *Matrimonio per astuzia* nachgebildet ist.

Die junge Donna Barbara hat sich heimlich mit einem Edelmann verlobt, den sie auf jeden Fall heiraten will, obwohl ihr Vater und ihre Stiefmutter dagegen sind. Letztere verspricht ohne Barbaras Wissen deren Hand einem anderen Bewerber, während ihr Vater dieselbe Zusage einem Dritten gibt. Natürlich großer Streit zwischen den Eltern, da sowohl die Stiefmutter wie der Vater den Mann ihrer Wahl um jeden Preis durchsetzen wollen. Die „folgsame“ Tochter aber reicht — da sie angeblich weder ihrem Vater noch der Mutter unrecht tun will — ihre Hand einem Dritten, eben ihrem heimlichen Bräutigam.

Eine vorzügliche Intrige ist in *Curioso accidente*. Der Stoff dieses Lustspiels soll einer holländischen Anekdote entnommen sein, die Goldoni erzählen hörte.[1]) Der französische Leutnant Mr. de la Coterie ist in die Tochter seines Quartiergebers, Giannina, verliebt. Diese rät ihm, er solle sich ihrem Vater gegenüber so stellen, als sei er in die Costanza, die Tochter des Kaufmanns Filiberto verliebt. Der Vater läßt sich täuschen, besonders nachdem er aus Costanza herausgelockt, daß sie wirklich den Leutnant liebe, und redet seinem Freunde Filiberto zu, er solle doch in die Heirat einstimmen; da dieser aber entschieden dagegen ist, so rät der

[1]) Maddalena „Sul vero amico“, p. 6.

Vater Gianninas dem Leutnant, seine Geliebte zu entführen, gibt ihm noch selbst Geld dazu, alles in dem Glauben, es handle sich um Filibertos und nicht um seine eigene Tochter. Der Leutnant und Giannina befolgen getreulich den Rat und der Vater ist dupiert. Natürlich schließt das Stück mit einer allgemeinen Versöhnung.

Während der *Curioso accidente*, der wohl als Intrigen-Komödie projektiert war, zum Teil Charakter-Komödie wurde, finden wir ein umgekehrtes Verhältnis beim *Bugiardo*.

Hier wollte Goldoni eine reine Charakterstudie geben, was ihm aber nicht völlig gelang, so daß der *Lügner* mehr den spanischen Intrigenstücken gleicht. Über die Quellen, aus denen Goldoni hiebei seine Fabel schöpfte, wurden schon mehrere Untersuchungen angestellt.[1]) Die Intrige ist einfach die, daß der Lügner seinen Vater auf die unverschämteste Weise nasführt, wobei aber unserem Goldoni das Porträt des Lügners nicht so gut gelingt, da seine liebenswürdige Charakterisierungskunst auch auf diese gewiß unsympathische Figur ein freundliches Licht wirft.

In ähnlicher Weise wie im *Curioso accidente* wird der Vater in *Sior Todero Brontolon* von seiner Tochter dupiert, die sich wider seinen Willen bereits heimlich verheiratete, und der Vater so mit seiner aus reinem Egoismus vorgeschlagenen Partie zu spät kommt.

Hinters Licht geführte Väter finden sich in Goldonis Komödien noch viele, so der *Padre di famiglia* oder der Vater im *Signor Dottore*. Letztere Komödie, in welcher die Intrige nur darin besteht, daß ein verbummelter Student seinem Vater weismacht, er kehre als hochgelahrter Doktor von der Universität zurück, worüber der Vater vor Hochmut ganz außer

---

[1]) cf. Škola (J.): Corneilles *Le Menteur* und Goldonis *Il bugiardo* in ihrem Verhältnis zu Alarcóns *Verdad sospechosa*. Pilsen 1883.

sich gerät, schließlich aber beschämt den Schwindel seines Sohnes erfahren muß, wirkt natürlich viel weniger durch diese schale Idee, als durch die herzerfrischende Komik der Szenen, die uns die lächerliche Aufgeblasenheit des Vaters über die vermeintliche Weisheit seines Sohnes zeigen, sie gehört also vielmehr zu den Charakterkomödien als zu den Intrigenkomödien.

Dasselbe kann man von der *Finta ammalata* sagen, wenn auch hier die Idee etwas mehr Originalität hat. Denn auch hier tritt die Intrige, was die komische Wirkung betrifft, mehr in den Hintergrund gegen die satirisierende Charakteristik der Ärzte. Die Tochter Rosaura stellt sich krank, da sie heimlich den guten Doktor Onesti liebt, und nicht weiß, auf welche Art sie ihm ihre Zuneigung zeigen soll. Alle anderen Ärzte, die der besorgte Vater holen läßt, können ihr nicht helfen, dagegen lebt sie förmlich auf, wenn sie nur ihren geliebten Doktor Onesti sieht. Dieser erkennt allmählich ihre Liebe und erwidert sie, worauf schließlich auch der Vater die Ursache der Krankheit seiner Tochter erfährt und durch sein Jawort zur Heirat der beiden der „Kranken“ die richtige Medizin gibt.

Gatte und Gattin.

Öfters sehen wir auch, wie der Gatte gegenüber der Gattin eine Intrige anzettelt oder umgekehrt, so in der gründlich verfehlten *La Moglie saggia,* wo der Mann die Hinterlist gegen seine Frau schließlich so weit treibt, daß er ihr in ihre Limonade Gift schüttet, um sie los zu werden und ungestört mit seiner Geliebten leben zu können. Die Gattin hat den Betrug durchschaut, der Gatte bereut seine Tat und sie verzeiht ihm. Also ein Motiv für ein Lustspiel, wie es kaum schlechter sein könnte. Übrigens wurde bereits von zeitgenössischen Kritikern dieser und andere ästhetische Mißgriffe Goldonis (ein noch ärgerer ist in *Due gemelli Veneziani,* wo der eine Zwillingsbruder an Gift auf der Bühne stirbt) scharf verurteilt; dieser Mißgriff kommt aber hier für uns nicht in Betracht, sondern nur die Führung der Intrige, von der bei diesem

Stücke auch durchaus nichts Rühmenswertes gesagt werden kann, sie steht eher noch etwas unter dem Durchschnittsniveau der anderen Intrigen Goldonis.

Etwas höher nur steht die Intrige in der *Dama prudente.* Hier bringt es die Gattin durch einen schlauen Coup zu Stande, daß ihr Mann, der rasend eifersüchtig ist, es aber nicht zeigen will — die Hauptkomik liegt auch hier in der Ausnützung dieses Charakterzuges — vor der Welt nicht lächerlich erscheint und doch das peinigende Gefühl los wird, seine Frau ständig von Verehrern umgeben zu sehen.

Aus all den angeführten Beispielen von Intrigenkomödien Goldonis sieht man zur Genüge, daß Goldonis Stärke durchaus nicht auf dem Gebiete der Intrigenkomödie liegt. Die Ideen zu seinen Stücken sind sehr oft nicht seine eigene Erfindung, vielmehr läßt sich fast bei allen feststellen, woher sie stammen. Goldoni hat auch nie ein Geheimnis daraus gemacht, daß er aus allen Literaturen Stoffe schöpfte, aus Boccaccio, aus spanischen Stücken, aus englischen Romanen, überall entlieh er.

Eine Quellenuntersuchung sämtlicher Goldonischer Stücke wäre sehr interessant,[1]) gehört aber nicht in den Rahmen dieser Arbeit; sicherlich aber würde eine derartige Monographie zeigen, daß viele Stücke, deren Erfindung bis jetzt als die Goldonis gilt, auch nicht ihm wirklich angehören. Wenn Goldoni ebenso wie Molière in der Erfindung der Fabeln und Ideen seiner Stücke sehr selten selbständig ist, so beruht diese Vernachlässigung der Intrige bei beiden Dichtern zum Teil sicher auf einer allzugroßen Wertschätzung der reinen Charakterkomödie, zum Teil auch auf einer Unfähigkeit Intrigen zu erfinden, wozu bei Goldoni das rasche Arbeiten kommt, wie er

[1]) Eine Teiluntersuchung, wieweit Goldoni aus dem französischen Lustspiel schöpfte, gibt Merz in seiner Dissertation „Carlo Goldoni in seinem Verhältnis zum französischen Lustspiel. Eine Quellenuntersuchung.“ Leipzig 1903.

denn bekanntlich in einem Jahre 16 Komödien zu schreiben versprach und sein Versprechen auch einlöste.

Daran müssen wir überhaupt stets bei der Beurteilung Goldonis festhalten, daß seine Bedeutung fast nie in dem Was, als vielmehr in dem Wie zu suchen ist. Man kann im Gegenteil sagen, je dürftiger bei ihm die Idee und die Intrigenführung eines Stückes ist, desto hüscher, frischer, sprudelnder ist die Ausführung. Fast all seine Stücke — abgesehen von seinen Tragödien, Tragikomödien und den literarische Ansprüche machenden Stücken — erfreuen durch die herzerfrischende Lebendigkeit und Natürlichkeit des Dialogs und den lebhaft fortschreitenden Gang der Handlung.[1])

Man kann sich denken, daß sich unser Dichter zur Durchführung seiner Intrigen und zur Schürzung des Knotens sehr häufig der altbewährten, bühnentechnisch wirksamen und bequemen Mittel der Belauschung und der Verkleidungen bedient.

Verkleidungen. Verkleidungen finden wir schon in der antiken Komödie, dann häufig auch in der italienischen Komödie der Renaissance; **Frauen als Männer.** hier liebte man es besonders Frauen als Männer verkleidet auf die Bühne zu bringen, was willkommene Gelegenheit zu Obscönitäten gab. Daß Frauen in Männerkleidung auftreten, ist auch in Goldonis Komödien keine Seltenheit, jedoch sind hier die Obscönitäten wohl aus theaterreformatorischen Gründen vermieden. Daß Goldoni in dieser Richtung manchmal fast zu weit ging, so daß uns manches sogar prüde erscheint, wird später näher gezeigt werden. Hier soll nur von der Tatsache der Verkleidungen gesprochen werden.

---

[1]) Sehr richtig sagt Tovini in ihrem schon erwähnten „Studio“ p. 60: *„Uno dei pregi di queste commedie è la mobilità d'azione che esse avevano ritenute dalle commedie dell' arte. Chi ha veduto rappresentare le commedie del Goldoni, avrà notato un certo brio, un certo movimento delle scene che tengono sempre vivo l'attenzione degli spettatori.“*

In *Il Servitore di due padroni* verkleidet sich Beatrice als Mann und gibt sich für ihren im Zweikampf gefallenen Bruder aus, um von dem Kaufmann Pantalone eine Summe, die ihr Bruder noch bei ihm stehen hatte, zu erheben.

Ähnlich führt in der *Donna di garbo* der junge Florindo seine Geliebte, die Tochter eines Universitätsdozenten, als Mann verkleidet in sein väterliches Haus, wo er sie für einen seiner Studiengenossen ausgibt.

Ein anderes Mädchen, das als Mann verkleidet ist, treffen wir in *La Serva amorosa*, wo sich die treue Corallina als Notariatsgehilfe in das Haus schwindelt, um dem Vater, der wie wir vorher schon hörten, unter dem Einflusse seiner zweiten Frau seinen Sohn aus erster Ehe verstoßen hatte, ins Gewissen zu reden.

Den Reigen der als Männer verkleideten Mädchen möge die schöne *Ircana in Julfa* schließen, die, als Sklave verkleidet, durch ihre Reize alle Frauen ihrer Umgebung in sich verliebt macht.

Andere Verkleidungen.

Beispiele dafür, daß sich Personen, um andere zu täuschen, eine Kleidung anlegen, die einem gewissen Stand oder einer Nation eigentümlich sind, finden wir auch genug bei Goldoni.

In dem schon erwähnten Stücke *La famiglia dell' antiquario* verkleidet sich der Diener als armenischer Hausierer. In der *Bottega del Caffè* hat die Frau Flaminios Pilgerkleider angelegt, um ihren Mann auszuforschen, der sie treulos verlassen hatte. Die Krone all dieser Verkleidungsstücke bildet aber *La Vedova scaltra,* wo sich die junge Witwe Rosaura, die von einem Engländer, einem Franzosen, einem Spanier und einem Italiener umschwärmt wird, der Reihe nach als Landsmännin eines jeden verkleidet, um seine Treue auf die Probe zu stellen. Es ist selbstverständlich, daß so ein Stück einen großen Reiz haben mußte, da es einerseits stets eine gewisse Spannung wach hält, welcher von den vier Nationen wohl

schließlich der Vorzug gegeben werde, andererseits einer Schauspielerin auch die beste Gelegenheit zur Entfaltung ihres Talents bot, indem sie die Eigenheiten der einzelnen Nationen zu kopieren und wohl auch zu karikieren hat, und schließlich noch eine Schmeichelei für die Italiener enthält; denn es ist wohl vorauszusehen, daß nur der Italiener seiner Liebe zu Rosaura treu bleibt, während die Vertreter der anderen drei Nationen ihre Liebe zu Rosaura alle der neuen Liebe geopfert hätten.

Auch das aus älteren Lustspielen und besonders aus Molière genugsam bekannte Motiv, daß sich eine Person als Arzt verkleidet und die Rolle des Arztes spielt, finden wir einige Male bei Goldoni. So in dem recht langweiligen *La Pupilla*, wo sich der Schmarotzer und Betrüger Quaglio als Arzt aufspielt, ja, noch kühner, sich zugleich als den längst verstorbenen Vater des Mündels ausgibt.

Einen anderen falschen Arzt lernten wir bereits in *Il Vecchio bizzarro* kennen, wo der Diener des alten Hypochonders seinem Herrn gegenüber einen freilich ebensowenig glaubwürdigen Äskulapjünger spielt.

Farcenverkleidungen.

Noch häufiger sind Verkleidungen zu finden in den Intermezzi per musica. Es seien, nur um diese Art auch zu illustrieren, einige Beispiele angeführt. In *Il Gondoliere* verkleidet sich die Braut des Gondoliers Buleghin als Gondolier, um so die Treue ihres Geliebten zu prüfen. Wie wenig es Goldoni bei diesen Stücken auch nur auf einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit ankam, zeigt der Umstand, daß er Buleghin lange mit dem vermeintlichen Gondolier sprechen und ihm seine Herzensgeheimnisse anvertrauen läßt, ohne daß dieser auch nur im geringsten merkt, daß der andere Gondolier ein Mädchen und außerdem seine Braut ist.

Noch einige Beispiele, die nur beweisen sollen, mit welchen Mitteln hier Goldoni arbeitet. Im *Ippocondriaco* verkleidet sich

die Frau des Hypochonders als Arzt, um ihren Mann zu vergiften. Er merkt aber den Versuch und will natürlich daraufhin von seiner Frau nichts mehr wissen. Diese bereut ihre Tat und will sich wieder mit ihrem Mann versöhnen. Zu diesem Zweck verkleidet sie sich als Heiratsvermittler, um unter dieser Maske ihren Mann allmählich umzustimmen und sich schließlich zu erkennen zu geben.

In *La Pupilla* (dem Intermezzo, nicht in der gleichnamigen Komödie) verkleidet sich der Geliebte des Mündels zuerst als Astrolog, dann als Arzt, um sich so dem Mädchen besser nähern und ihr seine Liebe gestehen zu können.

Das Intermezzo *La Birba* bietet auch eine hübsche Auslese. Orazio hat sich als Bettler verkleidet, Cecchina simuliert Blindheit, später spielen beide auf dem Jahrmarkt die Rolle von Scharlatanen und schließlich erscheint noch Orazios Frau als Trödler. In *Amor fa l' uomo cieco* ist Cardone sogar „vestito da pazzo".

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß hier Goldoni noch ganz unter der Einwirkung der commedia dell' arte steht, daß besonders diese Intermezzi oft nichts anderes sind als niedergeschriebene, ausgeführte canevas der Stegreifkomödie. Daß all diese Verkleidungsstücke, auch soweit sie nicht im Stile der letztgenannten sind, keinen Anspruch auf eine ästhetische Würdigung haben, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Der Vorwurf der größten Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit trifft ausnahmslos all diese Stücke.

Wir haben hiebei zwei Arten zu unterscheiden. Diejenigen, in denen die Verkleidung nur dazu dient, um in bequemer Weise den Knoten einer Handlung zu lösen, also als dramaturgisches Hilfsmittel, und diejenigen, in denen die Verkleidung den Kern der Handlung bildet. Als ersteres ist es zwar nicht sehr schön, weil es oft eine viel zu äußerliche und gewaltsame, wenig glaubliche Lösung herbeiführt, aber es ist

verzeihlich; Hunderte von Komödien vor und nach ihm bedienen sich desselben Triks; freilich leistet er an Unverfrorenheit in Anwendung dieses Mittels ganz Bedeutendes, was wohl die aus den Intermezzi angeführten Beispiele zur Genüge illustrieren. Einiges dient aber doch hiebei zu seiner Entschuldigung: sein rasches Arbeiten, das ihn oft zu solchen Äußerlichkeiten zwingen mußte, ferner die Nachwirkung der Stegreifkomdie, die derartige Verkleidungen sehr liebte und schließlich auch die Freude des Italieners an Äußerlichkeiten, der überhaupt nicht mit dem kritischen, zum Teil schon pedantischen Geist wie der Nichtromane ein Stück betrachtet, sondern sich vielmehr dem augenblicklichen Eindruck hingibt. Ganz besonders aber Goldonis Zeit, die Zeit der verfallenden Republik, lebte stets nur für den Augenblick, sah nur die Oberfläche, ohne je tiefer zu gehen. Und Goldoni selbst war ein typischer Sohn seiner Zeit, nur daß ihn eine liebenswürdige Heiterkeit umstrahlt, die den meisten seiner Zeitgenossen fehlt. Gerade in Goldonis heiterer, oberflächlicher und meditationsloser Betrachtung all dessen, was ihn umgab, beruht seine Hauptanziehungskraft. Wir müssen also mit dieser technischen Unbeholfenheit der Verkleidungen nicht zu streng ins Gericht gehen.

Belauschungen.

Dasselbe gilt von dem nicht minder dankbaren Mittel der Belauschung. Wir sind bereits bei Besprechung der Verkleidungen derartigen Belauschungen und Ausforschungen begegnet. Ohne Verkleidung finden wir es auch öfters in Goldonis Komödien verwendet. So belauscht in *Gli amori di Zelinda e Lindoro* Fabrizio im Schrank versteckt die beiden Liebenden, um dann das Geheimnis ihrer Liebe in verläumderischer Absicht ihrem Herrn zu hinterbringen.[1]) Ein ähnliches Manöver wendet Pantalone im *Avaro geloso* an, indem er seine Frau Eufemia beständig dadurch überwacht, daß entweder er selbst oder auch sein Diener in seinem Auftrag all ihr Tun und

[1]) I,1.

Lassen durch ein eigens dazu in die Tür gemachtes Loch kontrolliert.[1])

Belauschungs-Szenen, die nicht zur Schürzung der Intrige beitragen, sondern nur dramaturgische Hilfsmittel sind, treffen wir auch mehrere Male in seinen Komödien. Diese Szenen sind hauptsächlich deshalb erwähnenswert, weil sie Goldonis anschaulich malerische Kraft im hellsten Lichte zeigen. Prächtig ist in dieser Hinsicht die Scene in den *Gl' innamorati*, wo die lauschende Dienerschaft uns berichtet, was drinnen vorgeht. Lisetta und Tognino schauen abwechslungsweise durchs Schlüsselloch:

Lis.: *Il signor Fabrizio è in collera; ha gettato via la salvietta, e si è partito di tavola (stando presso la porta)*
Tog.: *E il mio padrone che cosa fa?*
Lis.: *Aspettate. (guarda)*
Tog.: *(Dubito di qualche gran precipizio)*
Lis.: *È sdraiato sopra la tavola, colla testa cacciata fra le braccia. Ho veduto, che il signor Ridolfo gli parla, ma egli non gli risponde.*
Tog.: *Lasciatemi un' po' vedere (si accosta alla porta)*
Tog.: *La Signora Eugenia è balzata in piedi (a Lis.)*
Lis.: *Lasciate vedere (corre alla porta e guarda)*
Tog.: *Che cosa fa? (con ansietà)*
Lis.: *Se ne va via. (osserva)*
Tog.: *E la mia padrona?*
Lis.: *Si asciuga gli occhj (osserva)*
Tog.: *E il padrone?*
Lis.: *Non si move. (osserva)*
Tog.: *E la signora Flamminia?*
Lis.: *Par che pianga ella pure (osserva)*
Tog.: *E quel forastiere?*
Lis.: *Prende tabacco, e non parla (osserva).* (III,1)

[1]) I,7.

Eine ähnliche Szene ist in *Le Donne Curiose* im dritten Aufzug, wo die Frauen das Treiben ihrer Männer durchs Schlüsselloch beobachten.

Die Betrachtung all dieser Beispiele führt zu dem Ergebnis, daß Goldoni die alten Mittel der Verkleidung und der Belauschung unmittelbar zur Erreichung komischer Wirkungen wie auch indirekt als dramaturgische Hilfsmittel häufig gebraucht und manchmal auch recht witzig zu verwenden versteht, so daß sich auch hier mitunter seine komische Gestaltungskraft nicht ganz verleugnen läßt, daß er aber doch hiebei keinen Fortschritt vor der commedia dell' arte bezeichnet und auch hierin von anderen Lustspieldichtern übertroffen wurde.

Verwechslungen u. Mißverständnisse.

Zu einem etwas günstigeren Resultate für Goldoni werden wir nach Betrachtung eines weiteren Unterstützungsmittels der Intrige, der Verwechslungen und Mißverständnisse, gelangen. Dieses alte Mittel der Komik, wobei durch Zufall oder auch mit Absicht Mißverständnisse und Verwechslungen herbeigeführt werden, ist von erprobter Wirksamkeit; fast in den meisten Intrigen-Komödien aller Zeiten spielen diese Faktoren eine große Rolle. Wir finden es von Aristophanes und Plautus angefangen bis herauf zu den Possen neuesten Ursprungs. Derartige Szenen oder auch ganze Stücke, die auf einer Verwechslung beruhen, führt Goldoni mit prächtigem Humor durch. Unter seinen Intrigenstücken sind dies die besten. Ein Beispiel, welche Fülle von Komik unser Dichter aus einer solchen Intrigenkomödie zu ziehen weiß, ist der *Curioso accidente*. Der Inhalt dieses Stückes ist bereits früher skizziert worden; aber auch hier liegt, wie stets bei Goldoni, die Hauptkomik in der Art der Ausführung. Die Szene gegen Schluß, wo der Vater den Brief des Leutnants erhält, dem er in dem Glauben, es handle sich um seines Freundes Tochter und nicht um seine eigene, den Rat gab, das Mädchen zu

entführen, ist von unwiderstehlicher Komik. Wie der Alte sich seiner Schlauheit freut und voll heimlicher Schadenfreude über die vermeintliche Überlistung seines „Freundes“ ist, wie dann beim Weiterlesen des Briefes seine Stimmung ganz plötzlich umschlägt, als er merkt, daß er der Angeführte ist, daß er dem Entführer seiner Tochter selbst das nötige Geld dazu gegeben hat, wie ihn dann der Diener des Leutnants in versteckter Bosheit mit denselben Gründen tröstet, die er selbst Riccardo vorgehalten hatte, als dieser den Leutnant durchaus nicht als Schwiegersohn haben wollte, das alles ist von außerordentlicher komischer Wirkung und verrät uns hier auch den echten Lustspieldichter, als den wir Goldoni in seinen Charakterkomödien kennen lernen werden. In dem *Curioso accidente* kommt auch die poetische Gerechtigkeit zum Ausdruck. Denn hier ist das etwas peinliche Gefühl, das ein solcher Betrug hervorrufen kann, ganz aufgehoben, weil wir gerade kurz vor der Entdeckung sehen, wie sehr der Alte seinem Geschäftsfreunde diese Übertölpelung gönnt und sich schon im Geiste an dessen Ärger weidet, und wir ihm deshalb auch seine Blamage gönnen.

Weniger humorvoll ist eine andere Ehe-Verwechslungsgeschichte durchgeführt, nämlich die in *Sior Todero Brontolon.* Der alte Geizhals Todero will seine Enkelin aus Geiz und Spekulationsgeist mit Nicoletta, dem Sohn seines Geschäftsführers, verheiraten; das Mädchen liebt aber einen anderen, desgleichen liebt Nicoletta eine andere. Da der alte Todero dem Nicoletta nur sagt, er wolle ihn verheiraten, aber nicht mit wem, so ist der junge Mann der Ansicht, er werde seine geliebte Cecilia bekommen, und ist sehr froh darüber. Durch die Intrigen der Frauen wird nun der junge Nicoletta schleunigst mit seiner Cecilia verheiratet, was zu Goldonis Zeiten sehr einfach war, weil die bloße Erklärung der Brautleute vor Zeugen vollständig ausreichte; so sind die Pläne

des Alten durchkreuzt und er ist schließlich zufrieden, daß der andere Bewerber seine Enkelin ohne Mitgift nehmen will. Die Intrige ist hier recht matt, die Komik der Verwechslung zu wenig ausgenützt. Es kommt dies daher, weil es Goldoni bei diesem Stück hauptsächlich um eine Charakterstudie zu tun war.

Viel Verwechslungskomik findet sich auch in der schon besprochenen *Sposa sagace,* wo ähnlich wie in *Sior Todero Brontolon* Vater, Mutter und Tochter von deren zukünftigem Bräutigam sprechen — nur meint jedes einen anderen.

Ein ganzes Wirrwarr von Mißverständnissen und Verwechslungen bietet die *Pupilla,* ein recht unerquickliches Stück. Ein Vormund ist in sein Mündel Caterina verliebt, während das Mädchen einen anderen liebt. Sie ist glücklich, wenn ihr Vormund von der bevorstehenden Heirat spricht, da sie überzeugt ist, sie würde den Auserwählten ihres Herzens bekommen. Der Vormund wieder ist glücklich über ihre Freude, da er seine Liebe erwidert glaubt. Der Diener Panfilo erfährt, daß Messer Luca — so heißt der Vormund — ein eigenes Kind habe, das in seinem Hause wohne, ohne daß er es selbst wisse; natürlich hält sich Panfilo für den Sohn Lucas. So wird der Leser mit Mißverständnissen, Täuschungen und Irrungen durch fünf Akte durchgequält, um schließlich zu erfahren, daß das Mädchen die Tochter des Vormundes ist und Messer Luca der Schwiegervater seines einstigen Rivalen wird.

Dieses Stück teilt das Schicksal mit allen Komödien Goldonis, in denen er „literarisch" sein wollte. Es stellt eine Nachahmung der antiken Komödie vor, im Stile „eine Annäherung an die Schriftsteller des *buon secolo*",[1]) wie Goldoni sich ausdrückt. Übrigens scheint er selbst recht wenig von ihr gehalten zu haben. Denn in seinen Memoiren schreibt er

[1]) Mem., t. II. p. 338. Cap. XLV.

kühl darüber, daß diese Komödie nur für den Druck bestimmt war, *„affinchè si trovassero commedie d' ogni genere nel mio teatro, e vi fosse un' idea del comico di tutti i tempi.“* [1])

Ein ähnliches Motiv behandelt auch das Intermezzo per musica *La Pupilla,* von dem schon gelegentlich der Verkleidungen die Rede war. Auch hier liebt ein Vormund sein Mündel und glaubt sich von ihr wieder geliebt, muß aber schließlich zu seiner großen Enttäuschung erfahren, daß die Liebeserklärungen des Mädchens nicht ihm, sondern einem jungen Manne galten.

Auch das Lustspiel *Il Ventaglio* ist hier zu erwähnen, wo Evaristo seiner angebeteten Candida einen Fächer schenken will und ihn dem Bauernmädchen Giannina gibt, damit sie ihn Candida bringe; diese aber hat die beiden im Gespräch miteinander gesehen, hält den Fächer gleich für ein Liebespfand und ist ohne weiteres von der Untreue Evaristos überzeugt, von dem sie nun nichts mehr wissen will. Daß am Ende des Stückes das Mißverständnis aufgeklärt wird, ist selbstverständlich.

Es ließen sich noch viele Beispiele aus Komödien anführen, in denen komische Wirkungen durch Verwechslungen und Mißverständnisse ausgelöst werden; allein wir würden daraus keine neuen Resultate gewinnen. Nur noch ein Stück dieser Verwechslungskomödien ist für unsere Betrachtung interessant. Es ist dies *Il Matrimonio per concorso.* Hat Marivaux in seinem *Jeu de l'amour et du hasard* zwei Paare einander gegenübergestellt, eine Braut, die um ihren zukünftigen Mann kennen zu lernen, mit ihrem Stubenmädchen die Rolle tauscht, während der Bräutigam in der nämlichen Absicht dasselbe mit seinem Diener tut, so sind es in dem *Matrimonio per concorso* fast alle Personen, die sich gegen-

[1]) Mem., t. II. p. 337 Cap. XLV.

seitig für andere halten, so daß ein fast unentwirrbarer Knäuel von Verwechslungen dabei entsteht.

Gar nicht in den Rahmen dieser Betrachtung gehören die Verwechslungen und Mißverständnisse in einigen anderen Stücken wie z. B. in *Due gemelli Veneziani*[1]) und in der *L'Incognita*. Denn hier bedeuten sie etwas ganz anderes und verfolgen einen ganz anderen Zweck als in den bisher besprochenen Stücken; sie bilden hier nämlich kein komisches, sondern ein romantisches Element. Diese romantischen Stücke, zu deren Abfassung sich Goldoni leider durch den Zeitgeschmack verleiten ließ und die ebenso wie seine comédies larmoyantes, seine Tragödien und seine Komödien mit dem literarischen Röckchen nur rein literarhistorisches Interesse bieten, scheiden für unsere Betrachtung vollständig aus, da komische Elemente in denselben nicht enthalten sind. Überhaupt haben sie mit dem, was unseres Venezianers ureigenstes Wesen ausmacht, recht wenig zu tun, da sie in direktem Gegensatz zu seinen wirklichen Komödien in der Führung der Handlung wie in der Sprache etwas Gequältes, Erzwungenes, Unnatürliches haben. Goldoni hatte einmal für Tragik und echte Romantik absolut kein Verständnis. Man vergegenwärtige sich einzelne Rührszenen in der *Pamela*, wo sich recht viel unfreiwillige Komik bietet, oder man denke an die erwähnte *L' Incognita*, wo die romantischen Elemente mit Entführungen, wunderbaren Ereignissen und Lastern bis zum Überdrusse gehäuft sind, und man wird zugeben, daß in diesen Stücken von dem Goldoni, der jedem Kenner seiner Komödien traut und sympathisch wird, nichts zu finden ist. Und man kann nicht einmal sagen, daß sie nur als Konzessionen an das Theaterpublikum anzusehen sind, denn Goldoni hält zum Beispiel seine *L' Incognita* und seine *Pamela* für sehr gute Stücke, von denen

[1]) Eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Stückes findet sich bei Reinhardstöttner l. c. p. 544—548.

er in seinen Memoiren mit großer Ausführlichkeit und Liebe erzählt. Sonderbarerweise kann man auch in neueren Literaturgeschichten noch ein Loblied auf die „unausstehliche“ *Pamela* lesen. Das heißt das Wesen Goldonis völlig mißverstehen, wenn man diese Rührstücke unter seine besten Stücke zählt. Seine reinen Tragödien sind mit Recht vergessen. Für unsere Betrachtung des Komischen bei Goldoni kommen also alle Stücke Goldonis, die nicht Komödien sind, in Wegfall.

Faßt man nun das Urteil über Goldonis Situationskomik und seine Intrigenkomödie zusammen, so lautet es nicht sehr günstig. Goldoni bedeutet, was die Führung der Intrige betrifft, keinen wesentlichen Fortschritt vor der commedia dell' arte, die ihrerseits wieder sich hierin nicht allzuhoch über die römische Komödie erhebt. Er versteht zwar manchmal die Intrige humorvoll auszugestalten und ihr sprudelnden Witz und Leben zu verleihen, aber sie bleibt doch fast immer nur ganz seicht und oberflächlich. Goldoni hat sich nie auf ein tieferes Problem eingelassen; der Mangel an Tiefe, an Kraft und Wucht der Satire ist auch bei seinen Charakterkomödien zu beklagen.

Charakterkomödie.

Trotzdem bezeichnen seine Charakterkomödien und insbesondere seine Volksstücke seine Stärke und die Analysierung dieser Stücke wird uns zu einem viel erfreulicheren Resultat führen. Wir werden hier zunächst die allgemein menschlichen Typen betrachten, die Goldoni mit ihren Fehlern und Lastern zum Teil trefflich zeichnet, später die Satirisierung einzelner Gesellschaftstypen der Zeit Goldonis.

Quellen derselben.

Um Goldonis Typen zu verstehen, müssen wir seine literarischen Vorbilder in der Komödie betrachten. Man muß stets im Auge behalten, daß Goldoni nur das Erbe der Stegreifkomödie angetreten hat, die ihrerseits in der Hauptsache auf der römischen Komödie basiert. Hier ist also der Ursprung der Typen zu suchen, die jahrhundertelang auf der Bühne

weiterlebten. Der Sklave, die Sklavin, der Miles gloriosus, der Pädagog, der Parasit der antiken Komödie, sie sind besonders in Italien lebendig geblieben. Mußten sie auch manche Veränderungen durchmachen, in denen die Sklavin zum Kammermädchen, der Pädagog zum Pedante der italienischen Renaissance wurde, wie dies Lotheissen und Reinhardstöttner des weiteren gezeigt haben, es sind im Grunde doch stets dieselben Typen; in der commedia dell' arte, die nur mit Typen arbeitete, erhielten all diese ständigen Figuren eine immer festere Gestalt, die nur der Individualität des einzelnen Schauspielers ein persönliches Gepräge verdankten. Mit diesen Typen, die dem Volke lieb waren und an denen es hing, mußte Goldoni rechnen. Er war also nicht frei in seinem Schaffen; die literarische Erbschaft, die er antreten mußte, hatte ihm Schranken gesetzt, die er nicht durchbrechen konnte. Aber innerhalb dieser Schranken hat Goldoni das Beste geleistet, das hiebei zu leisten möglich war. Dem monotonen und oft unnatürlichen Gang der commedia dell' arte hat er Frische und persönliches Leben verliehen. Er bedeutet somit den Übergang von der Komödie des Altertums zu der der Neuzeit. Seine Personen stehen an der Grenze, zum Teil sind sie noch personifizierte Abstrakta, also nicht ein individuell gearteter Geiziger, Spieler u. s. w., sondern der Geiz als Person, andererseits haben sie schon wirklich persönliches Leben, ein individuelles Gepräge. Die Formen, in die Goldoni seine Komödien gegossen hat, sind alt und entstammen — meist indirekt — der antiken Komödie, der Inhalt dagegen, das Kolorit ist modern und ist trotz aller stofflichen Entlehnungen durchaus originell.

Der Geizige.

Die Figur des Geizigen ist seit vielen Jahrhunderten eine Komödienfigur. Wir finden sie in gleicher Weise in der antiken Komödie, wie in der Komödie der Renaissance, bei Menander, Plautus und Terenz, wie bei Gelli, Lorenzino de' Medici, Larivey und Molière; und Molières *Avare* ist wieder

der Ausgangspunkt einer schier endlosen Reihe von Darstellungen Geiziger auf den Bühnen aller Länder geworden.[1]) Es ist also sehr natürlich, daß wir auch in Goldonis Stücken viele Geizhälse finden. Vier Stücke sind es besonders, in denen sie, wenn auch nicht die Hauptpersonen, so doch die Träger des Hauptinteresses sind.

Am meisten nach der überkommenen Tradition, nach Plautus und Molière ist Ottavio, der Vater Rosauras in *Il vero amico* gezeichnet, der trotz seiner Anlehnungen an diese Vorbilder originelle Züge aufweist. Dieser Gentleman, der sich ein hübsches Vermögen auf höchst unsaubere Weise durch Wucher und Aussaugen der Leute während einer Hungersnot erworben hat, stellt sich als ganz arm hin und gönnt sich und anderen nichts. Seine Lieblingsbeschäftigung besteht darin seine Geldkassette zu betrachten. Er kennt jedes einzelne Geldstück, bei jedem hat er eine schöne Erinnerung. *„Oh, belle monete di Portogallo! Ah, come sono bene coniate! Io mi ricordo avervi guadagnate per tanto grano nascosto in tempo di carestia. Tanti disgraziati allor piangevano, perchè non avevano pane, ed io rideva che guadagnava le Portoghesi. Oh belli zecchini! Oh cari li miei zecchini, tutti traboccanti, e sembrano fatti ora. Questi gli ho avuti da quel figlio di famiglia, il quale per cento scudi di capitale dopo la morte di suo padre ha venduto per pagarmi una possessione. Oh bella cosa! Cento scudi di capitale in tre anni mi hanno fruttato mille scudi!“*[2]) Sonst „riskiert“ dieser Menschenfreund sein Geld um 20 Prozent.

Auch viele kleinere Züge, die ihm Goldoni leiht, illustrieren uns seinen Geiz. Schon gleich bei seinem ersten Auftreten sehen wir ihn, wie er alle möglichen Abfälle, die auf dem

---

[1]) Man vergl. darüber Reinhardstöttner: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte. Leipzig 1886, p. 255—324.

[2]) III, 1.

Boden liegen, aufhebt, um sie wieder zu verwerten. *„Questo pezzo di carta sarà buono per involgervi qualche cosa. Questo spago servirà per legare un sacchetto“* und er klagt: *„In questa casa tutto si lascia andar a male. Se non fossi io che abbadassi a tutto, povero me!“*[1]) Dann schimpft er den Diener, daß er zu früh in der Küche Feuer gemacht habe; daß er für vier Personen 8 Eier eingekauft habe: *„un uovo per uno si mangia, e non più;“* auch sind ihm die Eier zu klein; er prüft sie auf ihre Größe, indem er sie durch einen Ring steckt und die vier, die durch den Ring gehen, muß der Diener zurücktragen, ebenso die Hälfte des gekauften Salates. Goldoni kann es sich nicht versagen, dieser Knickerei die Strafe gleich auf dem Fuße folgen zu lassen. Ottavio steckt nämlich die Eier, die als groß genug befunden wurden, in die Tasche seines Schlafrockes. Als er später im Eifer sein Taschentuch hervorzieht, wirft er die Eier heraus, die natürlich am Boden zerbrechen, worüber er ganz unglücklich ist. Seinen Dienstboten gegenüber ist er selbstverständlich auch schmutzig; dem Dienstmädchen rechnet er vor, daß sie in der Zeit, die sie bei ihm sei, 2280 Semmeln gegessen habe, mit seinem Diener dagegen ist er sehr zufrieden, weil er keinen Lohn beanspruche und sich — scheinbar — mit Brot, Wein und Suppe begnüge; manchmal gebe er ihm auch ein Ei; er fügt aber schleunigst hinzu: *„ma oggi che ne ho rotti quattro non glielo do.“* Als das Stubenmädchen einmal von seinem künftigen Schwiegersohn ein Trinkgeld bekommen hat, rechnet er ihr das gleich vom Lohn ab.

Gar entsetzlich kommt ihm auch der Gedanke vor, daß er seiner Tochter eine Mitgift geben solle und er sehnt die alten Zeiten zurück, wo die Väter ihre Töchter verkauften.[2])

[1]) I, 7.

[2]) *Oh, dove sono quei tempi antichi ne' quali i padri vendevano le figliuole, e quanto erano più belle, gli sposi le pagavano più care!* (I,8.)

Und doch will er sie verheiraten, weil sie ihm zu Hause zu viel Geld kostet. *„Tante mode, tanti abiti, non si può durare.“* So findet er den Ausweg, seine Tochter nur einem Mann zu geben, der sie ohne die „Schmutzerei“ der Mitgift[1]) heiraten will; als er schließlich in der Person Florindos einen vermöglichen Mann für seine Tochter gefunden hat, schreibt er gleich einen Vertrag — natürlich auf einen Fetzen Papier, den er vom Boden aufgehoben hat — daß der zukünftige Schwiegersohn das Mädchen heirate *„senza dote, senza alcuna dote, senza alcuna pretensione di dote, rinunziando a qualunque azione e ragione che avesse per la dote.“*[2]) Nicht einmal die Kleider, sagt er, die seine Tochter trage, gehörten ihr, er habe sie nur entliehen; deshalb nimmt er weiter in den Vertrag auf, daß Florindo sie heirate „ohne Kleider, ohne Wäsche, ohne alles und jedes; daß er sie nehme, so wie sie zur Welt gekommen sei.“ Nicht genug damit, er verlangt auch noch eine Gegenmitgift, die an ihn auszuzahlen ist.

Von einer sehr guten Beobachtung Goldonis zeugt es, daß sein Geizhals stets die anderen geizig nennt. Als Florindo die geforderte „contraddote“ zu hoch findet, entspinnt sich folgender ergötzlicher Dialog:

Ottavio: *Per quel, che sento, anche voi siete avaro.* (nämlich wie die anderen Bewerber um die Hand Rosauras)

Florindo: *Signor sì, son avaro.*

Ott.: *Mia figlia non la voglio maritare con un avaro.*

Flor.: *Certo, fate bene, perch'è figliuola d' un uomo generoso.* (III, 15.)

Hier ist Goldoni die Figur des Geizigen wohl am besten gelungen, d. h. er hat hier dem — natürlich stark karikierten — Geiz am meisten komische Züge abgewonnen. Weniger karikiert

---

[1]) *„senza la pidocchieria della dote“.* (II,13.)

[2]) Ein Moment, das jedenfalls in Harpagons berühmten „sans dot“ seinen Ursprung hat.

und mit mehr Schärfe gezeichnet ist Don Ambrogio im *Avaro*. War es bei Ottavio mehr die Lächerlichkeit des Geizes, die Goldoni zeichnete, so ist er hier, was die Person des Geizigen betrifft, ernster und bitterer. Schon gleich der Eingangsmonolog zeigt uns, welch ein Gemütsmensch Don Ambrogio ist. Er ist im Grunde seines Herzens recht froh, daß sein einziger Sohn gestorben ist; denn so hat er in dem Jahre, das seit dessen Tod verflossen, 2000 scudi erspart, und er rechnet sich aus, daß, wenn sein Sohn noch ein paar Jahre am Leben geblieben wäre, er mit den Zinsen nicht mehr gereicht hätte und das Kapital hätte angreifen müssen. „Groß ist die Vaterliebe, aber das Geld ist auch was Schönes.“[1]) Sein größter Kummer ist jetzt, daß die Witwe seines Sohnes in seinem Hause wohnt; denn ihr Unterhalt kostet ihm zu viel; zieht sie aber fort, so hat er ihr die Mitgift herauszugeben, was er noch weniger will. So erzählt er jedem, der von ihrer Mitgift spricht, daß sie nur ganz wenig mitgebracht, er für sie aber schon ein Vermögen ausgegeben habe.[2]) Das Verzeichnis der Auslagen, die er für sie gemacht hat, führt er beständig bei sich, unter Tags hat er es stets in der Tasche und in der Nacht verwahrt er es unter seinem Kopfkissen. In einem hübschen Lichte zeigt er sich auch dem Freunde des Sohnes gegenüber, der ein Jahr lang bei ihm in Kost und Wohnung war — natürlich gegen Entgelt — um in Pavia die Doktorwürde zu erwerben. Er möchte ihn nun gerne aus dem Hause haben und redet ihm auf schlaue Weise zu, er solle doch jetzt heimfahren, indem er ihn bei der Eitelkeit als neugebackenen Doktor zu packen sucht.[3]) Nicht minder gut ist die Angst

[1]) I,1.

[2]) *Che dote? Che andate voi dicendo di ricca dote? Ha portato in casa pochissimo, e intorno di lei abbiamo speso un tesoro.* I,2.

[3]) *„Stupisco che non abbiate desiderio di andare alla vostra patria a farvi dire il signor Dottore. Vostra madre non vedrà l'ora di abbracciare il suo figliuolo dottore.“*

Ambrogios, jeder, der ihn sprechen wolle, käme nur, um ihn anzupumpen; so sagt er dem Grafen, der ihn zu sprechen wünscht, falls er Geld haben wolle, so täte es ihm leid, er habe selber keines. Zugleich empfiehlt er aber einen „guten Freund", der Geld ausleihe gegen eine *„onesta ricognizione"*.[1]) Auch hier finden wir denselben Zug, wie in *Il vero Amico*, daß nämlich Don Ambrogio jeden, der von ihm die Mitgift seiner Schwiegertochter fordert, als Geizhals erklärt. Goldoni hat hier also immerhin der Figur des Geizhalses, die er selbst als *„épuisé par les grands maîtres de l'art"* bezeichnet,[2]) einige neue Züge abgewonnen, was freilich auch das einzig Gute an diesem Stück ist, das Lüder nicht mit Unrecht ein „dramatisiertes Geldgeschäft" nennt.[3])

Wieder mehr die lächerlichen Situationen, die durch den Geiz entstehen können, zeigt uns Goldoni in der *Donna di maneggio*. Haben sich in den beiden vorher besprochenen Stücken die Geizhälse bemüht, sich möglichst arm hinzustellen, so möchte Don Properzio nobel erscheinen, aber es soll nichts kosten. Darum nimmt er einen armen Teufel als Diener auf, von dem er weiß, daß er keinen bajocco besitzt und der deshalb wohl mit allem zufrieden sein werde.[4]) Um zwei Personen zu ersparen, soll dieser Diener Koch, Lakai und Kutscher in einer Person sein, wodurch ergötzliche Szenen entstehen. So kommt es, daß er mit der Küchenschürze und einem gerupften Huhn in der Hand seinem Herrn einen Besuch anmeldet. Dieser nimmt ihm das Huhn ab und hält es hinter seinen Rücken, als der Besuch kommt. Später als ihn dieser im Freudentaumel küssen will, fällt ihm das Huhn vor die

[1]) Ein Zug, den Goldoni sicher aus Molière genommen hat (L'Avare II, 2,3), der ihn seinerseits wieder der *Belle plaideuse* von Boirobert entlehnte. (Schneegans, Molière, p. 184.)

[2]) Mém., t. II. p. 355.

[3]) p. 32.

[4]) II, 12, 13.

Füsse. Da Properzio jede Geldausgabe weh tut, so reuen ihn auch stets die zehn scudi Monatsgeld, die er seiner Frau gibt, obwohl sie davon alle möglichen Ausgaben bestreiten soll. Als er glaubt, Alessandro mache seiner Frau den Hof, greift das weiter seine Ehre gar nicht an, er beschließt nur, ihr aus Strafe kein Monatsgeld mehr zu geben.[1]) Die vielen Besuche, die seine Frau bekommt, ärgern ihn, weil sie „die Treppe abnützen und die Fußböden ruinieren.“[1])

Waren Ottavio und Ambrogio nur Geizhälse, so vereinigt Properzio mehrere derartige hübsche Eigenschaften in sich; er ist jähzornig und roh, eifersüchtig und mißtrauisch. Diese Charaktermischung leitet uns auf zwei andere Stücke über, in denen Goldoni, wie er dies häufig in seinen Charakterkomödien tat, um Monotonie zu vermeiden, Kombinationen mehrerer Fehler in einer Person vornahm. Es sind dies *L'avaro geloso* und *L' Avare fastueux*. Hier sind zwei Laster im Kampf miteinander gezeichnet, in ersterer Komödie der Geiz und die Eifersucht. Pantalones Geiz verleitet ihn, die seiner Frau von einem ihrer Verehrer angebotenen Geschenke, die sie ausschlägt, für sich anzunehmen; trotzdem aber peinigt er sie wegen dieser Geschenke mit Eifersucht. Dieser schmutzige und rohe Geizhals, der seine Frau durch ein eigens dazu in die Türe gemachtes Loch belauscht, der ihr das Notwendigste zum Leben vorenthält, ja ihr sogar das Geld, das sie gelegentlich von ihrem Vater bekommen hat, wieder für sich abnimmt, ist eher widerwärtig als komisch. Nur eine Szene ist sehr gut gelungen; meist vergißt ja Pantalone über der Befriedigung seines Geizes seine ohnehin völlig grundlose Eifersucht; in der Szene aber, wo er seiner Frau befiehlt, einem ihr bekannten Ratsherrn zu schreiben, dessen Protektion Pantalone sehr nötig hätte, da er wegen seiner unsauberen Wuchergeschäfte vor Gericht gezogen werden soll, zeigt sich deutlich, wie sein Werben um die

[1]) II, 17.

Gunst des Ratsherrn sich im ständigen Widerstreit mit seiner Eifersucht befindet. Er will einerseits, daß seine Frau möglichst höflich und liebenswürdig dem Ratsherrn schreibe, andererseits ist seiner Eifersucht jede Wendung zu freundlich und er ersetzt sie durch eine andere. Diese Szene[1]) ist in dem sonst herzlich unbedeutenden Stück ein kleines Meisterwerk.

Pan.: *E cusì cossa aveu scritto?*

Euf.: *Guardate se così va bene.*

Pan.: *Affidata alla di lei esperimentata bontà. Coss'è sta bontà esperimentata?* (stracciando la carta). *L'aveu esperimentà el sior Auditor?*

Euf.: *Io non so come scrivere.*

Pan.: *Ve deterò mi; scrivè.*

Euf.: *(Pazienza non mi abbandonare)* (da se, e scrive)

Pan.: *Illustrissimo signore . . .*

Euf.: *Signore . . . . . .*

Pan.: *Avendo un' ardente brama di reverirla . . .*

Euf.: *Questo mi pare qualche cosa di più.*

Pan.: *Scrivè.*

Euf.: *Di riverirla . . .*

Pan.: *Son a pregarla teneramente . . .*

Euf.: *(Cosa mai mi fa scrivere!) Teneramente . . .*

Pan.: *Scassè quel teneramente.*

Euf.: *Sì, voleva dirvelo; non mi piaceva. Cosa vi ho da mettere?*

Pan.: *Meteghè umilmente.*

Euf.: *Più tosto; sono a pregarla umilmente . . .*

Pan.: *Degnarsi di favorire in mia casa . . .*

Euf.: *In mia casa . . .*

Pan.: *Questo la l'ha scritto senza difficoltà. Quando se tratta de recever zente in casa, no la se far pregar.*

Und so geht es weiter. Er diktiert: *„So, che ella ha della bontà per me“*, läßt dann wieder *„per me“* streichen und da-

[1]) III, 4.

für *„per la mia casa“* setzen und jedes liebenswürdige Wort, das er selbst seiner Frau diktiert, tut ihm in der Seele weh. Schließlich sagt er noch, als seine Frau *„obbligatissima“* schreibt: *„Se po gh'avè delle obbligazion, scrivè.“*[1])

Am Ende des Stückes können wir die höchst unpsychologische Besserung Pantalones bewundern, er ist weder eifersüchtig mehr noch geizig.

Waren im *Avaro geloso* zwei Eigenschaften vereint, die nicht notwendig im Widerspruch mit einander sein müssen, so hat es Goldoni in trefflicher Weise verstanden, im *Avare fastueux* zwei einander ganz entgegengesetzte Leidenschaften in einer Person zu vereinen: Geiz und Protzentum. Goldoni hat hier ein Experiment versucht, das uns auf eine prinzipielle Erörterung führt. Es ist schon der Gegenstand häufiger Kontroversen gewesen, ob eine derartige Charakterkombination möglich und zulässig sei. A. W. Schlegel hat sie bekanntlich bei seiner Besprechung des Molière'schen Geizigen verurteilt. Denn, findet er, ein Geizhals ist an sich schon lächerlich, ebenso ein verliebter Alter. Plautus sei also der bessere Beobachter gewesen und der bessere Moralist. Denn bei Molière könnten ein verliebter Alter und ein Geiziger selbstzufrieden aus dem Theater fortgehen, denn der Geizige werde sich denken, wenigstens bin ich nicht verliebt, und der Verliebte, wenigstens bin ich nicht geizig.[2]) Auf welch schwachen Füssen diese Begründung steht, ist wohl einleuchtend. Es ist hier ja nicht der Ort, auseinanderzusetzen, wie weit überhaupt das Theater moralisch zu wirken habe — Goethe spricht der Kunst bekanntlich jeden moralischen Endzweck ab — das eine aber ist sicher, daß es keinesfalls direkt sittenverbessernd auf jeden einzelnen wirken kann und soll. Daß ein Geiziger nach einem Stücke, das auch nur den Geiz satirisiert, gebessert fortgehe, wird auch wohl Schlegel

[1]) III, 4.

[2]) Vorl. 12, p. 175.

nicht behaupten wollen; denn einerseits hält sich der Geizhals nie für geizig, sondern nur für sparsam, einen Zug, den Goldoni oft fein verwertet hat, so nennt Ottavio seinen Geiz auch nur „economia“, andererseits ändert sich der Mensch in den Grundzügen seines Charakters überhaupt nicht plötzlich, am wenigsten durch eine Komödie. Damit wäre Schlegels Einwand gegen die Kombination zweier Laster in einem Menschen vom Standpunkt der moralischen Wirkung aus schon hinfällig.[1]) Es ließe sich aber vom Standpunkte der Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit ein Einwand dagegen erheben. Aber auch hier zeigt uns die Erfahrung, daß derartige widersprechende Eigenschaften sich nicht selten in einem Menschen vereinigt finden. Es ist also eine sehr gute Idee Goldonis, einen Avaro fastoso auf die Bühne zu bringen, den er übrigens, wie er in seinen Memoiren sagt,[2]) nach der Natur zeichnete. Es liegt ein großer Reiz und eine starke Komik darin, daß dieser Geizhals, der vor anderen stets nobel erscheinen will, von seiner Schwiegermutter in spe für einen Verschwender gehalten wird, dem sie ihre Tochter nicht anvertrauen könne.

Die Figur eines geizigen Protzen bietet viel Komik durch den Kontrast zwischen dem, was er ist, und dem, was er scheinen will. Chateaudor will noch in seinen alten Tagen heiraten und

[1]) Höchst sonderbar ist Carrers Ansicht (Teil III, p. 122 u. ff.), daß diese Beobachtung Schlegels zwar auf Molière passe, nicht aber auf Goldoni; denn Geiz und Verliebtheit seien zwei Eigenschaften, die sich weniger widersprächen als Geiz und Protzerei. Dies wird gewiß niemand bestreiten; aber sehr merkwürdig ist die Folgerung, daß gerade deshalb die Vereinigung von Geiz und Verliebtheit viel weniger passe als die von Geiz und Protzerei. Denn, sagt er, wenn jemand geizig ist, so will er es gerade am wenigsten scheinen und stellt sich absichtlich freigebig und nobel. Der logische Fehler dieser Folgerung liegt darin, daß zwischen sich nobel stellen und wirklicher Freude am Großtun und Protzen ein Unterschied ist. Beim Marquis de Chateaudor ist aber das letztere der Fall; das sieht man schon daraus, daß er sich um teueres Geld einen Titel erkauft hat, was ein wirklicher Geizhals nie täte.

[2]) t. II. p. 139.

zwar nicht aus Verliebtheit, sondern — aus Geiz; nachdem er sich nämlich um teures Geld den Marquistitel gekauft hat, hielte er es für eine Verschwendung, wenn dieser Adel mit seiner Person schon wieder aussterben sollte. So hat er denn ein junges Mädchen mit großer Mitgift zu seiner Braut erwählt und rüstet zur Hochzeit. Alles soll möglichst prunkhaft sein, möglichst viel aussehen und dabei möglichst wenig kosten. Er bestellt sich Kleider mit prächtigen Stickereien benäht, nur soll sie der Schneider so machen, daß sie leicht wieder abzunehmen sind; denn nach acht Tagen will sie unser Kavalier wieder zurückgeben und eine Leihgebühr dafür zahlen. Ähnlich macht er es mit dem Hochzeitsgeschenk, das er seiner Braut gibt; es ist ein Diamantschmuck von riesigem Werte, den er sich aber nur zur Ansicht hat schicken lassen, wobei er fest entschlossen ist, ihn, nachdem er ein paar Tage seine Dienste getan, dem Juwelier zurückzugeben.

Ein prächtiger Einfall Goldonis ist es aber, daß dieser Marquis de Chateaudor, der schmutzige Geizhals, durch den Schein eines prunkliebenden, noblen Mannes, den er durch all diese Manöver zu erwecken weiß, seine Schwiegermutter in spe so täuscht, daß sie ihn für einen Verschwender hält, dem sie ihre Tochter nicht anvertrauen könne. Man denke einen Geizhals, der für einen Verschwender gehalten wird und nicht einmal widersprechen kann, weil er durch sein Auftreten selbst diesen Eindruck erweckt hat. Er selbst kann sich von seinem Staunen darüber kaum erholen. *„No avrei mai creduto di dover passare per un prodigo!“* Dadurch, daß er gerade das Gegenteil dessen scheinen möchte, was er wirklich ist, wird bald sein Geiz bestraft, indem er dem „Dichter“ Giacinto Geld geben muß, damit dieser nicht einen den Marquis lächerlich machenden Stammbaum veröffentliche, bald sein Protzentum, indem er die nicht bezahlten Diamanten vor seinen Freunden dem Juwelier zurückgeben muß.

Neben den vier Stücken, in denen der Geizige im Mittelpunkt des Interesses steht, findet sich derselbe noch einige Male als episodische Figur, wo Goldoni oft ein treffliches Bild gelang. So ist auch ein recht lieber Mann der alte Rigadon in *La Peruviana,* der kein Vergnügen kennt, als sein Geld, wenn auch in demselben Stück behauptet wird, daß der Geiz dem Franzosen ein unbekanntes Laster sei.[1]) Ein gutgelungenes Genrebildchen stellt sein bezeichnendes Selbstbekenntnis dar:

„La moglie non mi piace, mi sfugge, e mi disprezza.
I figli son pesi, che giorno, e notte io provo.
I parenti non curo, amici non ne trovo.
Il vino non mi alletta, mangiar mi piace poco,
Non ballo, non vo a spasso, non fo all' amor, non gioco.
L' oro sol mi diverte, l' oro mi piace solo;
Quando accrescerlo posso, mi nutro e mi consolo.
Odio chi me lo scema, odio per fin la moglie:
Non est amicus noster chi il nostro ben ci toglie.“[2])

Ein nicht minder origineller Typus, den wir später näher kennen lernen werden, ist der alte Todero, der mit seiner Griesgrämigkeit und Herrschsucht eine gute Portion Geiz verbindet.

Zwar nicht gerade ein Geizhals, aber doch sehr zurückhaltend mit seinem Geld ist Bernardo in *Il Ritorno dalla Villeggiatura;* als ihn sein Neffe Leonardo bittet, ihm eine Summe zu leihen, da er sonst ruiniert sei, ist der alte Bernardo die Liebenswürdigkeit selbst, nur stellt er sich, als verstünde er die deutlichsten Anspielungen nicht. Er weicht stets so geschickt aus, ohne die Bitte je direkt abzuschlagen, daß schließlich sein Neffe abziehen muß, ohne etwas erreicht zu haben.[3])

[1]) *Alla nazion Francese ch' è nota al mondo intero,*
È quel dell' avarizia un vizio forestiero;
Siccome a noi sarebbe un vizio egualmente strano,
Trattar donne gentili con animo villano. (I,1)

[2]) II, 8.

[3]) II, 5.

Diese episodische Figur ist trefflich beobachtet, ein Geizhals im modernen Sinn, ohne jede karikierende Übertreibung. Eine ganz ähnliche Szene findet sich auch im *Vecchio bizzarro,* wo sie in ihrer Prägnanz fast noch besser wirkt.[1])

Wenn wir von weiteren Geizhälsen, die sich gelegentlich (z. B. in *La Calamita de' cuori*) bei Goldoni noch finden, absehen und zusammenfassen, wie Goldoni dem Charakter des Geizigen gegenübersteht, so sehen wir, daß sein Ottavio zwar recht gut gelungen ist, in seinen Hauptzügen aber eine starke Abhängigkeit von seinen Vorgängern auf der Bühne Euclion und Harpagon aufweist. Sein *Avaro,* der mit seinen literarischen Vorbildern sehr wenig zu tun hat, zeigt zwar gut belauschte Einzelzüge, aber der Gesamteindruck, den er hinterläßt, bleibt ein schwacher. Im *Avaro geloso* sind die widerstreitenden Leidenschaften zu komischer Wirkung ausgenützt, aber die Person Don Properzios wirkt doch wenig komisch, weil er zu widerwärtig ist; Goldoni selbst schreibt in seinen Memoiren darüber: *„La méchanceté de ce caractère est faite pour révolter."*[2]) Der *Avare fastueux* bietet noch am meisten Originelles, wenn auch hier sonderbarerweise nicht die ganze Komik dieses Kontrastes ausgeschöpft ist.

Gerade bei Betrachtung des Charaktertypus des Geizigen zeigt es sich sehr klar, worin Goldonis Schwäche und worin seine Stärke liegt. Fs fehlt ihm vor allem, um eine wirkliche Charakterkomödie, im Sinne Tartuffes z. B., zu schreiben, jeder große Zug. Darum mangelt seinen Geizigen jede Größe, jedes Relief. Ihre Porträts setzen sich aus vielen kleinen, feinen Einzelstrichen zusammen; diese aber sind vorzüglich beobachtet und meisterhaft wiedergegeben. Diese Kleinmalerei stellt Goldonis Stärke dar. Wie meine Darstellung zu zeigen bemüht

[1]) I, 3.
[2]) Mém. t. II, p. 139.

war, weiß er die ganze Komik dieser kleinen Züge, in deren Erfindung er unerschöpflich ist, trefflich auszunützen, und so sind seine episodischen Charakterfiguren, wie der Onkel Bernardo, oft vorzüglich. Dieselbe Beobachtung werden wir bei all seinen Charakterdarstellungen machen. Es ist deshalb sehr leicht erklärlich, daß Goldoni viel weniger glücklich ist in der Darstellung wirklicher Laster und tiefgehender Leidenschaften als vielmehr in der Darstellung kleiner Verkehrtheiten, Fehler und Lächerlichkeiten.

Ist Goldoni gerade auch bei der Darstellung seines Geizigen der Übertreibung beschuldigt worden, so kann man hier nur wiederholen, daß der komische Dichter übertreiben, karikieren darf und sogar muß. Denn im Übertreiben liegt hier schon die Satire, da die Karikatur an sich schon das Laster der Lächerlichkeit preisgibt. Man darf hier nicht mit dem Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit kommen, auch hiebei genießt die Komödie die größten Vorrechte. Man denke an Züge Geiziger bei anderen Schriftstellern. Wenn etwa bei Rabener, um nur ein Beispiel herauszugreifen, ein Geiziger wünscht, er möchte sterben, weil man ihm gesagt hat, daß man im anderen Leben keine Speise und keine Kleider brauche, nur fürchtet er die Begräbniskosten, so ist dies gewiß schon ein grotesker Zug. So weit ist aber Goldoni nie gegangen, denn wie wir sahen, hat er absolut kein Talent für große Züge, also auch keines für das Groteske.

Der Verschwender.

Wenden wir uns von dem Charakter des Geizigen ab und seinem Gegenstück zu, dem Verschwender. Eine der ersten Komödien Goldonis trägt den Titel: *Il Prodigo.* Fragen wir uns, ob ein Verschwender eine komische Figur ist, so werden wir mit nein antworten müssen. Um diesen Charakter zum Titelhelden einer Komödie zu machen, kann man ihn nur satirisch betrachten, und daraus müßte notwendig eine sozialsatirische Komödie werden. Dies ist aber bei Goldoni absolut

nicht der Fall. Sein Verschwender ist einfach ein ganz schwacher Charakter. Er sagt selbst darüber in seinen Memoiren: *„Je n'avais pas cherché le sujet dans la classe des vicieux, mais dans celle des ridicules. Mon Prodigue n'était ni joueur ni débauché ni magnifique. Sa prodigalité n'était qu'une faiblesse.“*[1]) Das Stück ist also vom ästhetischen Standpunkt aus als verfehlt zu bezeichnen. Der Inhalt der Komödie ist sehr einfach und in Kürze folgender. Ein junger Venetianer, namens Momolo, der es durch seine Verschwendungssucht dahin gebracht hat, daß seine Güter verpfändet sind und er selbst fast nichts mehr besitzt, verliebt sich in eine junge Witwe, Clarice. Diese würde seine Liebe erwidern, seine Verschwendungssucht aber läßt ihn in einem so ungünstigen Lichte vor ihr erscheinen, daß sie seinen Heiratsantrag ausschlägt. Momolo gerät durch seine Verschwendereien in viele peinliche Lagen, er sieht, wie er nur Undank und Verachtung erntet und nimmt sich nun ernstlich vor, in Zukunft sehr sparsam und hauswirtschaftlich zu sein, da er sich aber selbst für zu schwach dazu hält, überträgt er die Verwaltung seines Vermögens seinem Schwager. Nun endigt natürlich alles gut, seine gepfändeten Güter werden freigegeben und Clarice heiratet ihn. Also aus dem Charakter selbst entspringt hier keine Komik, kann auch keine entspringen, nachdem, wie bereits erwähnt, die Verschwendungssucht an sich ebensowenig wie die Charakterschwäche komisch wirken kann. Goldoni hat das wohl halb gefühlt, denn seine Charakterzeichnung schwankt öfters ganz bedeutend, bewegt sich manchmal sogar in direktem Widerspruch. Einmal ist es eine gewisse Bequemlichkeit und Indolenz, die ihn allem Geschäftlichen aus dem Weg gehen läßt; er sagt zu seinem Verwalter stets *„fè vu, penseghe vu“*, läßt sich nie Rechnungen vorlegen, und die natürliche Folge davon ist, daß er betrogen und hintergangen

[1]) Mém., t. II, p. 332.

wird. Dies ist aber nicht Verschwendung, sondern Leichtsinn.[1]) Verschwendet er aber wirklich, so spielt dabei das Großtun vor anderen eine große Rolle,[2]) so sehr Goldoni dies auch in Abrede stellt. Um vor seiner geliebten Clarice nobel zu erscheinen, ordnet er ein Mahl an für 50 Personen mit allem Aufwand, obwohl er sich das Geld dazu geborgt hat. Erscheint so Momolo bald als ein Verschwender aus Indolenz, bald aus Großmannssucht, so sind an anderer Stelle wieder seine Gutmütigkeit und sein Geselligkeitstrieb die Motive zu seiner Verschwendung.[3]) Schließlich wird die Sache noch einmal anders dargestellt; Momolo bereut nämlich seine Verschwendung, weil er nichts für andere getan habe, *„no posso dir d' aver donà un ducato per carità". „no ho mai soccorso una fameggia de' miserabili".*[4]) Damit wird aber das Problem vollständig verschoben, aus einem Verschwender ist ein Egoist geworden. Das steht aber in direktem Widerspruch zu den früheren Behauptungen, daß er armen Mädchen Geld zur Aussteuer gebe, damit sie früher heiraten könnten, daß er für sie die nötigen Auslagen bestreite u. s. w. Der letztere Zug ist also wohl der Moral wegen eingeschoben, da Goldoni dieses Stück für die „personnages honnêtes et religieuses" schrieb. Dabei empfand er freilich nicht, daß es dieses äußerlichen Mittels nicht bedurft hätte, daß er vielmehr in viel tieferem Sinn moralisch

---

[1]) *„me comoda sto devertirme senza pensar a gnente."* (I, 8.)

[2]) *„son splendido, son generoso, e ho gusto che se parla de mi."* (I,7.)

[3]) *„Poche volte son solo. Vien sempre qualche amigo a trovarme. Co xè bon tempo, no passa zorno che no gh' abbia amici che me favorisse: qualche volta semo diese, dodese, e l' autunno vinticinque, trenta. Co no vien nissun vago al caffè; se trovo galantomeni i meno a disnar con mi e co no gh' è altri fazzo vegnir i contadini e le contadine. Ghe dago da magnar, e da bever sina che i vol. Se fa dei zoghi, e paga mi per tutti. Tutte ste putte che se marida, le me invida mi per compare. Son solito a darghe trenta, o quaranta ducati, acciò che le se marida più presto. Fazzo mi el disnar, la festa, le nozze, e tutto quel che bisogna"* etc. (I, 11.)

[4]) III, 13.

gewirkt hätte, hätte er Momolo nur Verschwender sein und ihn daran zu Grunde gehen lassen. Gerade das damalige, in trägem Genuß dahinlebende Venedig hätte sehr eines Juvenals bedurft, der ihm den Spiegel vor Augen gehalten hätte. Nur so hätte *Der Verschwender* eine, freilich sehr bittere, Charakter- und Sittenkomödie werden können. Gerade das Stück *Il Prodigo* beweist wieder, daß Goldoni keines tieferen Problems fähig war, er hätte sonst den Verschwender nicht in die „classe des ridicules" versetzt. Summa summarum ein verfehltes Stück. Daß sich trotzdem darin Szenen von komischer Wirksamkeit finden, wie z. B. das Pech, das Momolo mit dem Ring hat, den er Clarice schenken will, ist bei Goldoni fast selbstverständlich; dies ändert aber nichts an dem Urteil, daß das Stück in seinem Kern wertlos ist.

Der Spieler.

Steht *Der Verschwender* auf der Grenze zwischen Sitten- und Charakterkomödie, so ist er doch infolge Goldonis genereller Art der Charakterzeichnung, der jedes Zeit- und Lokalkolorit fehlt, viel mehr zu den Charakterkomödien zu zählen. Dasselbe trifft auch auf seine Komödien zu, die die Spielleidenschaft zum Thema haben. Die Spielwut, die von jeher eine menschliche Schwäche gewesen ist, hat häufig schon Stoff zur Satire gegeben. Und je untätiger und müßiger ein Volk ist, desto mehr blüht das Spiel. Es ist daher sehr begreiflich, daß, — abgesehen von der den Italienern zu jeder Zeit eigenen Spielwut — die schwächliche, leichtlebige Zeit der verfallenden Republik eine besondere Blütezeit des Spiels darstellt. Goldoni brauchte also wohl nicht lange zu suchen, um Modelle für seine Spieler zu finden. Er war durchaus nicht der einzige seiner Zeit, der gegen diese Leidenschaft zu Felde zog, Regnard, Destouches u. a. haben gleichfalls Spielerkomödien geschrieben. Gegen seine Art, wie er die Spielsucht behandelt, werden wir ganz ähnliche Einwendungen zu machen haben wie vorhin bei Besprechung des Verschwenders. Auch hier ist nämlich nicht

das Laster selbst satirisiert, sondern vielmehr die Komik der aus demselben mehr oder minder zufällig entstehenden Situationen zur Hauptsache gemacht. Doch sind seine Spielertypen viel besser, d. h. viel einheitlicher als seine Verschwender. Insbesondere zeigt der *Giuocatore* Florindo einige sehr gut beobachtete Züge. So die stete Unzufriedenheit des Spielers, die dem Diener des Casinos sehr genau bekannt ist: *„Ecco qua, i zogadori no i se contenta mai. Se i perde, i pianze, se i guadagna i se despera, perche no i ha guadagnà tutto que che i voleva.“*[1]) Deshalb hört auch der Spieler nie zu spielen auf; gewinnt er, so spielt er natürlich weiter, weil er glaubt, heute sei sein Glückstag, verliert er, so spielt er erst recht weiter, um sich zu *„rifare“*.[2]) Gerade daß er wieder seinen Verlust einbringen will, ist sein Unglück;[3]) auch Florindo will, gerade weil er schon viel verloren hat, nun gar nicht zu spielen aufhören. Und hat er auch gar kein Geld mehr, so denkt er trotz der feierlichsten Versprechungen, nie mehr zu spielen, nur daran, was er noch finden könne, das er als Spieleinsatz brauchen könnte. So verspielt er schließlich auch die Halskette seiner Braut, die er ihr unter dem Vorwande, eine schönere dafür bestellen zu wollen, abgelockt hat. Schließlich kann es sich Goldoni nicht versagen, zu bemerken, daß *„donne e zogo“* die zwei größten Laster sind; das Spiel aber sei noch das schlechtere; denn *„le donne quando si vien vecchi bisogna lassarle per forza, ma el zogo, el se porta anca alla sepoltura“*.[4]) Nicht minder trefflich als die stete Unzufriedenheit des Spielers mit seinem Gewinn ist ferner die ständige Zuversicht Florindos gezeichnet, die er mit jedem Spieler teilt, daß er eines Tages einen riesigen Gewinn machen werde; in Gedanken rechnet

---

[1]) I, 1. [2]) II, 13.

[3]) Brighella sagt: *„Diseva ben quel padre, no me despiase, che mio fio abbia perso, ma me despiase che el se vorrà refar.“* (I, 19.)

[4]) I, 19.

er sich schon aus, — ähnlich wie die Frau im deutschen Märchen, die ihre Eier auf den Markt trägt — wieviel dann das Geld, zu vier Prozent verzinst, jährliche Rente abwerfe. Dann wieder sagt er sich, daß er ja auch noch viel mehr gewinnen könne. Warum nicht 30000, 100000 Zechinen? Damit wachsen auch seine Zukunftspläne und versteigen sich zu einem eigenen Gut, einem stolzen Titel und einem eigenen Palast, dessen Einrichtung er sich schon im Geiste ausmalt. Er sieht schon, wie ihm alle Frauen der Stadt nachlaufen. Und er träumt weiter, daß es ihm ja gelingen müsse, denn wenn er täglich nur 100 Zechinen gewänne, so sagt er sich mit der kurzsichtigen Berechnungsart der Spieler, so müsse er in einem Jahre reich sein. Daß er im Geiste stets Spiele spielt, die für ihn immer nur günstig ausgehen, ist ja klar.[1])

Nicht minder glücklich beobachtet ist der Aberglaube der Spieler. Florindo glaubt an die albernsten Sprüche, wenn sie ihn auch noch so oft getäuscht haben, als an *„regole infallibili“*.[1]) Denselben Zug finden wir noch mehr ausgeprägt bei einem anderen Spieler in den Komödien, dem Lottospieler Ottavio. Noch einen hübschen ironischen Zug wollen wir hier nicht unerwähnt lassen. Der Falschspieler Tiburzio hält nämlich dem Florindo, den er im Spiel mit Arlecchino antrifft, vor, wie er sich dazu herbeilassen könne, mit seinem Diener zu spielen, ob er denn da nicht fürchte, betrogen zu werden; er solle doch lieber mit ihnen spielen: *„almeno giuocherete con galantuomini.“* Ein ähnlich spöttischer Zug ist der, daß Florindo, der leidenschaftliche Spieler, seinem Diener, den er beim Spiel trifft, eine moralische Rede gegen das „Laster des Spiels“ hält.[2])

Der *Spieler* ist also ein recht gutes Stück, was die Beobachtung der kleineren Züge der Psychologie des Spiels

[1]) I, 6.
[2]) II, 18.

betrifft; die Intrige des Stückes mit seinen Verwechslungen, Maskierungen u. s. w. kommt hier nicht in Betracht. Das Stück hat also keineswegs das Fiasko verdient, das es erlebte; sein Mißerfolg spricht vielmehr dafür, daß manche Fehler Goldonis, besonders seine Oberflächlichkeit, mehr seinem Publikum als ihm selbst zuzuschreiben sind. Und unser guter Goldoni war nicht der Mann, der sich kühnlich dem Urteil des Publikums entgegengesetzt hätte. Er sagt nicht, mein Stück ist gut und mag es alle Welt auspfeifen, sondern er schreibt ganz geduldig: „Das Stück ist durchgefallen, also war es schlecht."

Nein, das Stück war nicht schlecht; was an der ganzen Art der Charakterzeichnung auszusetzen war, trifft nicht mit mehr Recht auf den Spieler als auf die meisten Charakterkomödien Goldonis zu: der Mangel an tiefer, sittlicher Kraft und geißelnder Satire. Er zeigt uns nicht, wie der Spieler allmählich allen Halt verliert, wie er immer größere Verluste im Spiel hat und nun erst recht glaubt, das Glück müsse endlich kommen, und wie schließlich die Verzweiflung ihre Krallen in sein Herz schlägt, nein, das fehlt völlig, es sind nur mehr oder minder unangenehme Situationen, in die der Spieler gerät, der natürlich, wie stets bei Goldoni, am Schluß sich bessert, von wegen der „Moral" des Stückes.

Einmal macht er zwar im *Spieler* den schwachen Versuch, einen höheren Flug zu nehmen; es ist dies in den Worten des alten Pantalone, der seinem zukünftigen Schwiegersohn vor Augen hält, wie die Spieler immer tiefer sinken und schließlich zu *„destruttori della so casa, e traditori de se stessi, del proprio sangue e della propria famiglia"* werden,[1]) im Stücke selbst aber sehen wir davon nichts; und nur hiedurch hätte es einen höheren Wert, einen dramatischen Zug erhalten, während so die Worte Pantalones eine leere Moralpredigt darstellen.

[1]) I, 13.

Auch die stete Rückkehr zum Spiel ist nicht tief genug gefaßt; wir finden zwar, daß Florindo stets beteuert, er wolle nun nicht mehr spielen, und doch seine Versprechungen immer wieder vergißt, aber wir spüren nichts von der dämonischen Kraft, mit dem das Spiel den ihm Verfallenen immer und immer wieder an sich zieht, wie er trotz aller Vorsätze stets wieder in sein Laster zurückfällt, wie dadurch seine moralische Selbstachtung zerstört wird, davon merken wir in Goldonis Komödie gar nichts. Sein Florindo ringt nicht im mindesten mit seiner Leidenschaft, er ist — wie fast alle jungen Männer in seinen Komödien — nichts als ein Schwächling, der wohl anderen Leidenschaften gegenüber nicht stärker ist, als seiner Leidenschaft zum Spiel. Viel dramatisch wirksamer wäre es gewesen, wenn der Spieler ein sonst starker Mann wäre, der nur der Spielleidenschaft gegenüber schwach ist. Freilich, starke Charaktere zu zeichnen, war nicht Goldonis Sache.

Schließlich sind noch zwei ästhetisch-dramaturgische Fehler zu rügen. Der erste ist der, daß Florindo hauptsächlich dadurch ins Unglück kommt, daß er an einen Falschspieler gerät. Viel besser wäre es gewesen, hätte Goldoni uns die Spielwut und deren Schaden an sich gezeigt, also mit ehrlichen Spielern und nicht mit Industrierittern; denn es liegt auf der Hand, daß hiedurch die Moral des Stückes, die Goldoni geben wollte, ganz bedeutend an Eindringlichkeit verliert, daß sie viel weniger lautet: Laß ab vom Spiel! als: Hüte dich vor Falschspielern! Ähnlich verhält es sich mit dem Umstand, daß Florindo immer nur verliert und fast nie gewinnt. Denn durch dies außergewöhnliche Spielerpech verliert der Kampf gegen die Spielleidenschaft an generellem Sinn. Denn an dem stets unglücklichen Spieler sind die verhängnisvollen Folgen des Spiels zu offenkundig, an dem erfolgreichen Spieler müssen wir sie sehen. Natürlich greifen diese beiden Fehler zum Teil in einander, weil ja Florindo gerade dadurch, daß er mit einem

Falschspieler spielt, beständig verliert; aber auch da wäre es klüger und glaubwürdiger gewesen, es so darzustellen, daß der Falschspieler sein Opfer einigemale gewinnen läßt, um es so um so sicherer an sich zu fesseln. Überhaupt macht es den Eindruck, als sei es unserm guten Goldoni gar nicht sehr ernst gewesen mit seiner Philippika gegen das Spiel; er war ja selbst Spieler — wenn auch nicht so leidenschaftlich wie der Verfasser des *Joueur*, Regnard, — und dann wollte er wohl auch seine fast ausnahmslos spielsüchtigen Landsleute nicht allzusehr vor den Kopf stoßen. Und doch scheint er es noch zu sehr getan zu haben, denn nur darauf kann der Mißerfolg des Stückes zurückzuführen sein.

Für das Bild Florindos hat Goldoni so ziemlich alle Farben aufgewendet, die ihm hiefür auf seiner Palette zur Verfügung standen. Gewissermaßen die erste Skizze hiezu bildet eine frühere episodische Spielerfigur, die Eugenios in der *Bottega del caffè*. Es sind dieselben Züge, nur überall schwächer und die Farben blässer; wir haben auch hier die steten Vorsätze nach einem Verlust, das Spiel aufzugeben, und wieder die ständigen Rückfälle; hat im *Giuocatore* Florindo den Halsschmuck seiner Braut verspielt, so verspielt Eugenio die Ohrgehänge seiner Frau, ein Zug, der übrigens höchstwahrscheinlich Regnards *Joueur* entnommen ist, wo Valère das mit Diamanten besetzte Bild seiner Geliebten versetzt und das Geld verspielt. Auch der vorhin gerügte Zug mit dem Falschspieler findet sich schon hier; Eugenio gerät durch gezeichnete Karten ins Unglück. Dieser Spielertypus bietet also kein weiteres Interesse, denn die Bedenken gegen einzelne Züge des *Giuocatore* gelten hier nur in verstärktem Maße, die Details der Charakterzeichnung aber sind nicht so fein beobachtet.

Einen Spieler, der weniger aus Leidenschaft spielt, als sich vielmehr nur allzuleicht von Freunden dazu verführen läßt, lernen wir in Pasqualino in *La buona Moglie* kennen.

Dieser Pasqualino ist eine vorzüglich beobachtete Figur, ein im Grunde gutherziger, aber ganz energieloser und schwacher Mensch, der nur durch „gute Freunde“ sich stets verführen läßt. Im Grunde reut ihn schon lange sein Lotterleben mit Wein, Weib und Spiel, aber aus Furcht vor dem Gerede der Welt, in deren Augen er dann vielleicht als Pantoffelheld erscheinen könnte, bleibt er seinen schlechten Gewohnheiten treu. Als Spieler bietet er wenig neue Züge. Von einem Marquis und seiner Frau, die ihn durch Falschspielen betrügen (also wieder derselbe Zug), wird er um sein Geld geprellt und ihm am Schluß noch gesagt, es sei eine Ehre für ihn, daß er sein Geld an den Marquis von Ripaverde verlieren durfte. Dem schon bei Florindo und Eugenio gefundenen Moment begegnen wir auch hier, wo Pasqualino die Armbänder seiner Frau versetzt und das Geld verspielt. Die Besserung des Spielers am Schluß der Komödie ist hier eher glaubwürdig, weil er von Anfang an innerlich dem Laster widerstrebte, eine der wenigen psychologisch begründeten plötzlichen Charakteränderungen, denen wir so häufig bei Goldoni begegnen.

Noch oft hat Goldoni die Darstellung des Spiels und der Spielleidenschaft gelockt, für unsere Darstellung bietet keine dieser Figuren neue Gesichtspunkte. Baldissera in der *Donna di governo* weiß das Geld, das er zum Spiel braucht, recht geschickt aus seiner Geliebten herauszulocken, indem er ihr weismacht, er kaufe um das Geld Möbel und sonstiges für ihr künftiges Heim.[1]) Ebenso stellt nur einen schwachen Abklatsch der sonstigen Spielertypen der Gondoliere Buleghin dar, der trotz aller Versprechungen, die er seiner Braut gemacht hat, nie mehr zu spielen, doch seiner Leidenschaft für die bassetta nicht widerstehen kann, er verspielt sein Geld, seine Ringe, (!) sogar die Laterne seiner Gondel.[2]) Buleghin ist nur interessant

[1]) I, 1.

[2]) *Il Gondoliere*, II, 1.

als typisches Beispiel dafür, daß das Volk nicht minder leidenschaftlich spielte als der Adel.

Die anderen Spieler, die sich gelegentlich noch in den Komödien finden, sind alle mehr oder minder nach derselben Schablone gefertigt und weisen nur Einzelzüge auf; die Florindo, der Spieler par excellence, alle in seiner Person vereinigt.[1])

Zwar sahen wir vorhin, daß es auch Gondolieri an den Spieltisch zog, aber in der Hauptsache war dem Volk das Lotto das, was der Gesellschaft das Hazardspiel war. Wir finden da einige prächtige Typen bei Goldoni. In der *Donna di garbo* ist vorzüglich der Spielaberglaube satirisiert, der übrigens die heutigen Italiener nicht minder stark beherrscht als ihre Vorfahren vor 200 Jahren. So wie Florindo an seine „unfehlbaren" Spielregeln glaubt, so ist Ottavio nicht minder von der Unfehlbarkeit der Cabbala durchdrungen. Sind die Regeln auch noch so widersinnig, er glaubt daran:

„Unisci l' otto quattro volte, e poi
Dividi per metà tutto il prodotto.
Il quattro, il cinque, il sei ponigli sotto
Ed un terno averai, se tu lo vuoi.

Poter del mondo! Parla così chiaro questa volta la cabala che vi giuocherei sopra il mio patrimonio."[2]) Selbst seine ständigen Mißerfolge sprechen seiner Ansicht nach nicht gegen die Unfehlbarkeit der Cabbala, sondern nur dafür, daß er sie falsch ausgelegt hat. Ist die Ziehung vorbei, so weiß er stets die richtige Interpretation der Worte der Cabbala.[3]) Welche Nummern er also zu spielen hat, darüber ist er sich nie im Zweifel, nur

---

[1]) Dem Thema „Spiel und Spieler bei Goldoni" hat Maddalena eine Monographie gewidmet: „Giuoco e giuocatori nel teatro di Goldoni." Wien 1899.

[2]) I, 11.

[3]) III, 1.

hat er nie Geld genug zum Spielen, er muß seine Uhr und seine Ringe versetzen, um einige Zechinen zu bekommen. Daß ihm jeder Gegenstand, jedes Ereignis zur Lottonummer wird, ist selbstverständlich. Hat er vorhin auf Grund seiner Cabbala schon einen „sicheren" Terno gehabt, so gibt ihm ein Traum, den ihm Rosaura erzählt, gleich drei neue Zahlen ein, die natürlich auch sofort einen Terno abgeben. Sogar die drei Heiraten, die auch hier das glückliche Ende bilden, stellen für ihn nur eine Kombination für einen Terno dar. Selbst als ihm seine Frau eine Strafpredigt hält, daß er sie mit seinem Lottospiel zu Grunde richten werde, daß es ihm nicht genug sei, daß er in sechs Jahren 16,000 Lire verbraucht habe, nun wolle er ihr noch ihre sieben Zwetschgen nehmen, selbst da hört er nur die Zahlen heraus, und der Terno mit 6, 16 und 7 ist ihm im Geiste schon sicher.[1])

Auch in seinem Glauben an die Unfehlbarkeit der Lotto-liste läßt er sich durch nichts beirren. Nachher findet er durch die geschraubtesten Erklärungsversuche, daß die Liste recht hatte, nur habe er sie nicht richtig ausgelegt. *„Anche Rosaura mi ha dato il 16 e non l'ho conosciuto. Mi ha detto essersi sognata ch'era sopra un monte alto, alto, alto; io senza pensar altro, il monte alto l'ho interpretato il 90 e non ho guardato nella lista che sul 16 vi è un' Aurora e che l'aurora è alta quanto il sole."*[2]) Daß er eines Tages durch sein Lotto-spiel reich werden müsse, steht ihm über allen Zweifel. *„Una volta ha da venire per me. Io m' ho ancor da arricchire con questo lotto, ho ancor da far vedere a mio padre, che ho più*

[1]) Bea.: *Uomo senza giudizio. Non so chi mi tenga, che io non faccia una risoluzione. Andatemi via de quà. In sei anni ch' io sono vostra moglie, m' avete mangiato sedicimila lire ed ora vorreste consumare questi quattro stracci? Giuro al cielo —*

Ott.: *Zitto, sei anni, sedici mila lire, quattro stracci. Quattro, sei, sedici, vado a giuocar questo terno."* (II, 4.)

[2]) III, 1.

giudizio di lui, che so il mio conto, che semino per raccogliere, e per ingrandire la nostra casa.“[1]) Goldoni hat also wohl in der Figur Ottavios den allgemeinen Spielaberglauben lächerlich gemacht. Ist doch bei keinem Volk der Zahlenaberglaube so ausgebildet und so tief eingewurzelt wie bei den Italienern.[2])

Mit einem hübschen Genrebildchen, das uns leidenschaftlich lottospielende Frauen aus dem Volke zeigt, wollen wir unsere Betrachtung der Spieler in Goldonis Komödien beschließen. Wir sehen eine arme Frau, die ihr bischen Hab und Gut versetzt, um in der Lotterie spielen zu können; sie ist unglücklich, daß Pantalone, bei dem sie die Sachen versetzen will, nicht rechtzeitig kommt, denn abends wird die Lotterie geschlossen und sie glaubt um ihr ganzes Glück betrogen zu sein, wenn sie nicht mehr ihre Zahlen setzen kann. Ist sie ihres Gewinnes ja schon so sicher, daß sie bereits von den „goldenen und silbernen Kleidern spricht, die sie gegen ihre Lumpen eintauschen werde“. *(L'Avaro geloso,* II, 1.) Die vielen sonstigen Spielertypen, die sich noch in anderen Komödien finden, sind mehr oder minder nur Variationen der besprochenen Typen, so der auf die Cabbala schwörende Baron Federico in der *Donna bizzarra,* der leidenschaftliche Spieler Ottavio im *Vecchio bizzarro,* der schließlich seinen wertvollen Ring verspielt, sein weibliches Pendant, die Marquise Beatrice in *La Putta onorata,* die, um wieder Geld zum Spiel zu haben, ihre Schmucksachen versetzt, der Fremdenführer Ludro im *Uomo di mondo,* der mit Vorliebe Fremde durch Falschspielerei um ihr Geld bringt, der leichtsinnige Giacinto in *Mercatanti,*

---

[1]) II, 12.

[2]) Der Zahlenaberglaube, der, von der Scholastik ausgehend, das ganze Mittelalter beherrscht, war bei den Italienern immer besonders stark; wie sehr Dante an der Zahlensymbolik hing, dafür finden sich Belege in allen seinen Werken, am augenfälligsten in der „Divina Commedia“

der sich von einem Wucherer 2000 Dukaten entleiht, um sie am selben Abend noch zu verspielen, all diese Spieler bieten nichts Neues, es sind immer dieselben Züge; wie wir sie schon häufig genug fanden.

Die vielen Spielertypen, die ich nach dem *Giuocatore* noch zu analysieren versuchte, modifizieren das dort schon ausgesprochene Urteil nur wenig. Goldoni hat es an Kraft und Tiefe gefehlt, um die Leidenschaft des Spiels ganz zu erfassen, desgleichen an der satirischen Schärfe, um dies, speziell im 18. Jahrhundert so verbreitete, Laster gebührend zu geißeln. Besonders seine Falschspieler sind recht konventionell und sehr wenig individualisierend gezeichnet. Daß das Spielerproblem überhaupt mehr einer tragischen Bearbeitung zuneigt als einer komischen, ist sicher. Ich erinnere nur an das Bild des Spielers, das sich uns in *Fausts Leben* von Maler Müller entrollt; dazu gehörte freilich die Feder eines Stürmers und Drängers, um diese Größe und Wucht darzustellen.[1]) Aber auch einer satirischen Behandlung ist das Problem günstig. Nun war aber Goldoni weder ein Dramatiker noch auch ein starker Satiriker. Es ist daher natürlich, daß ihm die komische Seite am besten gelang; hiezu eignet sich am meisten das minder gefährliche Lottospiel. Aus diesem Grunde sowohl, wie auch deshalb, weil die Lottospieler mehr dem Volk angehören, zählen sie bei Goldoni zu den gelungensten. Hat er aber auch einige neue Züge dem Spieler verliehen — viele sind es nicht —, so darf man deshalb doch keinesfalls behaupten, wie dies Rabany (p. 123) tut, Goldoni sei *„le père de tous les mélodrames inspirés après lui par les désordres du jeu“;* vielmehr wäre hier Moores *Gamester* als Ausgangspunkt anzusehen.[2])

[1]) Man vergl. Fritz (Gottlieb): Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrh. Berl. Dissert. v. 1896.

[2]) Man vergl. die oben zitierte Dissert. v. Fritz.

Hat uns der Spieler neben vielen hübschen Einzelheiten doch Goldonis Mangel an Kraft gezeigt, so tritt dies noch deutlicher bei seinen Versuchen hervor, das Heuchlertum in einigen Komödien zu brandmarken, wie dies vor ihm schon Poggio, Filelfo, Machiavelli, Pietro Aretino u. a. taten. Ich sage absichtlich Versuche, denn die Figur eines Heuchlers und Frömmlers in ihrer ganzen Erbärmlichkeit darzustellen, ist unserem „Molière italien“ nie gelungen. Einerseits gehört hier schon viel mehr beißender Spott dazu, als er ihn je besessen, andererseits mag auch zugegeben werden, daß ihm die Hände durch die Theaterzensur gebunden waren. Aber wenn wir auch keinen Tartuffe bei ihm finden — sein Heuchler hat überhaupt gar keine Beziehung zur Religion — so sucht er doch einigemale das Hypokritentum an den Pranger zu stellen, wobei ihm einzelne Züge nicht übel gelangen. **Der Heuchler.**

Don Pirlone, der das Urbild des Tartuffe darstellen soll, ist keine originelle Schöpfung: er hat natürlich manches von Molière und von Gigli. Die Idee, so verlockend sie sein mag, ist von keiner großen komischen Wirkung. Kleins Urteil ist ganz berechtigt, wenn er sagt: „Es läßt sich nicht behaupten, daß ein öffentlich an den Pranger gestellter Schuft und Heuchler, dessen komische Verhöhnung unsichtbar bleibt, eine angenehme Lustspielfigur abgebe. Der gespielte Tartuffe kann allein lustspielfähig werden durch die komische Kraft, die der Dichter an ihm entwickelt. Sein Urbild aber bleibt abschmeckend und im glücklichsten Falle eine Kopie seiner selbst, die bloße Maske des Tartuffe, die Molière hinter den Coulissen spielt. Wir können daher schon Goldonis Urbild aller Urbilder des Tartuffe — Klein spielt auf Gutzkow u. a. an — für kein glückliches Lustspielmotiv betrachten.“[1]) Nicht minder berechtigt ist sein Tadel der hier völlig unangebrachten Komödienbesserung des Heuchlers.

[1]) J. L. Klein, Geschichte des Dramas, VI, 1, p. 624.

Origineller ist eine ganz kurze Szene in *Il Cavaliere e la Dama*, in der nur mit ein paar Strichen ein Frömmler gezeichnet ist. Donna Eleonora muß aus Geldnot ihre letzten Schmucksachen versetzen; das Dienstmädchen kommt zurück: *„Ecco qui quel che mi hanno dato sopra lo spillone. Sei carlini.“*

Ele.: *Sei carlini e non più?*

Col.: *E ancora con gran fatica.*

Ele.: *Mi costa due zecchini. Gran disgrazia per chi ha di bisogno! Dove l'hai impegnato?*

Col.: *Da un uomo dabbene, che digiuna tre volte la settimana; e fa pegni a posta per maritare delle fanciulle.*

Ele.: *Prende nulla sopra l' imprestito?*

Col.: *Si signora, mi ha detto che da qui a otto giorni gli porti otto carlini, altrimenti venderà lo spillone.*

Ele.: *Sarebbe meglio digiunasse meno, e non facesse usure.“* [1])

Dies kleine Bildchen enthält mehr Satire als die viel mehr ins Detail ausgeführte Gestalt Pirlones. Am besten gelang Goldoni, besonders in der Sprache, die episodische Figur einer Heuchlerin, der Rosaura in *Il Padre di famiglia*. Sie führt stets Gott und den Himmel im Mund, liest moralische Abhandlungen über die Verwerflichkeit der Verleumdungssucht und verleumdet dabei ganz frisch und ungeniert ihre Schwester. Besonders glücklich ist in ihr die feinere Art der Verleumdung verkörpert, wie sie stets unter dem Anschein, als wollte sie ihre Schwester gegen ungerechte Vorwürfe verteidigen, ihr die schlimmsten Eigenschaften andichtet. Sie verleumdet nicht — Gott bewahre! — sie läßt sich vielmehr alles förmlich herauslocken.[2]) Diese Szenen sind ein Beweis, wie fein ironisch Goldoni manchmal den Dialog zu gestalten vermag.

[1]) II, 3.

[2]) II, 20.

Eine köstliche Szene ist auch,[1]) wo Rosaura ihre Schwester überrascht, wie diese durchs Schlüsselloch den im Zimmer nebenan eingesperrten jungen Mann beobachtet. Sie hält ihrer Schwester vor, was für ein Laster die Neugierde sei, daß es die schlimmsten Folgen habe und daß sie, um weiteren Versuchungen der Neugier zu entgehen, lieber auf ihr Zimmer gehen solle — alles natürlich nur, damit sie selbst ungestört den jungen Mann beobachten kann. Als sie dann ihrerseits von ihrer Schwester am Schlüsselloch entdeckt wird, war selbstverständlich bei ihr nicht Neugier das Motiv, sondern Nächstenliebe und Anteilnahme am Geschicke eines Nebenmenschen.

Einen scharf satirischen Zug finden wir auch bei der heuchlerischen zweiten Frau Ottavios in *La Serva amorosa*. Da sie ihn tot glaubt und ihr Sohn sie fragt, ob man nicht weinen müßte, wenn der Vater gestorben sei, antwortet sie ihm: „*Si, quando verranno le visite a condolersi.*“ Das männliche Pendant zu Rosaura, der heuchlerische Hauslehrer, der seinem gelehrigen Schüler Florindo zwar wenig Freude am kaufmännischen Wissen, aber dafür um so mehr an Spiel und Weibern beibringt, ist nicht so originell, hat aber doch einige charakteristische Züge. Durch seine schmutzigen Manipulationen zählt er schon mehr zu den ausgesprochenen Betrügern, wie wir solche mehrere bei Goldoni finden, zum Beispiel in *Il Raggiratore, L'Impostore* u. a. Deren Charakterisierung aber erschließt uns keine neuen komischen Züge, sie gehören bis zu einem gewissen Maße mehr zur Sitten- als zur Charakterkomödie.

Don Juan-Gestalten.

Nach den bisher gemachten Beobachtungen über die Charakterisierungskunst unseres Dichters liegt es wohl auf der Hand, daß ihm Charaktere, die einen großen Zug auch im Laster haben, nicht gelingen; ich habe den Lügner und den Don Juan im Auge. Goldoni war selbst eine viel zu schlichte,

[1]) III, 3—4.

offene, auch zu oberflächliche Natur, um in die Tiefen des Menschenherzens zu blicken; so blieben ihm höhere, wirklich edle Naturen gleich fremd wie niedrige Naturen. Wenn sich daher Goldoni an dem gewaltigen Don Juan-Motiv mit seiner faustischen Größe versucht hat, so darf man wohl ohne weiteres annehmen, daß er es ins kleinliche herabgezogen hat. Daß er überhaupt nicht im mindesten dessen Größe ahnte — ein Beweis, daß ihm das Talent für das Tragische völlig fehlte —, beweisen zur Genüge seine Äußerungen in den Memoiren, als er von seinem *Don Giovanni Tenorio* spricht: *„Tout le monde connoît cette mauvaise pièce espagnole que les Italiens appellent il Convitato di Pietra et les François le Festin de Pierre.“ „Je l'ai toujours regardé, en Italie avec horreur et je ne pouvais pas concevoir comment cette farce avait pu se outenir pendant si long-temps, attirer le monde en foule et saire les delices d'un pays policé!“* [1])

Gewiß hatten ja die Darstellungen, die Goldoni hier meint, auch selbst keinen größeren Zug, aber er wäre doch darin zu finden gewesen. So aber fühlte sich Goldoni leider berufen, *„de regaler ma patrie de ce mème sujet“* und zwar glaubte er den Stoff viel besser zu gestalten, indem er alles Übernatürliche entfernte. Die rächende Statue des Komtur wird bei ihm durch einen Blitzschlag ersetzt, der infolge einer *„combinaison de causes secondes“* den *Don Giovanni* trifft, und so stellt er den ganzen Stoff auf den Boden der platten, nüchternen Alltäglichkeit. Seinem *Don Giovanni* fehlt daher jeder übermenschliche Zug, er ist nicht so lästerlich gottlos wie bei Tirso de Molina oder bei Molière, er hat auch in seiner Liebessucht nicht den großen Zug wie bei Molière, wo er noch andere Welten wünscht für seine Liebesabenteuer, er ist mit einem Wort ein Mann des 18. Jahrhunderts, wo man

[1]) Mém., t. 1, p. 309.

zwar auch sinnlich war, vielleicht nicht weniger als zu Aretinos Zeiten, wo aber auch dem Laster die Kraft fehlte, wo es klein und wirklich niedrig wird. Goldonis *Don Giovanni Tenorio* ist einfach ein Schwächling, der von sich selbst sagt:

„Donna mirar non so che non mi accenda
Fiamma accender non so che non si spegna.“[1])

Also sogar die Kraft zum Laster fehlt, nur Schwäche ist der Grund. Und was hat seine „Liebe“ zu Donna Anna entzündet?

„Al fuoco d' amor l' altro si aggiunse
De' copiosi liquori a lauta mensa
Follemente libati.“[2])

Außerdem zeigt er sich stets als erbärmlicher, feiger Heuchler. Zu dieser Jammergestalt ist also Don Juan bei Goldoni geworden.

Erwähnenswert ist diese Komödie hier eigentlich nur wegen ihres völligen Mangels an Komik sowohl wie an Satire, während man bei dem Titel sich im Gedanken an Tirso de Molina und Molière komische Züge erwartet. Bei Goldoni ist es nur eine Gelegenheitssatire auf die Schauspielerin Passalacqua, die seine Liebeswerbungen nicht erhört hatte, während doch Don Juan in erster Linie eine tragische Figur ist, jedoch auch für eine Komödie höheren Stils, wenn die wirklich verbrecherischen Folgen uns mehr aus den Augen gerückt werden, mehr seine unstillbare Liebessehnsucht hervortritt.[3])

Der Lügner.

Noch einmal hat Goldoni eine Don Juan-Figur auf die Bühne gebracht in *Il Bugiardo*. Hier legt er aber das Hauptgewicht nicht auf die Verführerkünste, sondern auf die Virtuosität Lelios

[1]) V, 1.
[2]) V, 4.
[3]) cf. Monographie von Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Dresden 1887.

im Lügen. Ein Ständchen, das der schüchterne Liebhaber Florindo seiner Angebeteten darbringt, gibt er als eine Aufmerksamkeit von sich aus; als Florindo, ohne sich zu nennen, Blumen und Spitzen schickt, gibt sich Lelio für den Spender aus. Seine Gewandtheit, mit der er, um eine Lüge zu bekräftigen, gleich zehn neue erfindet, erinnert fast an den Dorfrichter Adam in Kleists *Zerbrochenem Krug* und ist von starker komischer Wirkung. Seinem Vater gegenüber gibt er sich unbekannterweise als „Graf d'Ancora" aus und als ihn dieser nach seinem Sohn fragt, weiß er dessen Lob in allen Tönen zu singen und als besondere Tugend hebt er hervor *„ch'è impossibile, che egli non dica sempre la verità"*. Als er erfährt, daß es sein Vater sei, dem gegenüber er sich als Grafen ausgegeben, stellt er das Ganze nur als Scherz hin. Am schönsten zeigt sich seine Gewandtheit im Lügen, als ihn sein Vater verheiraten will; er gibt sich als schon verheiratet aus und auf die Menge von Fragen, die daraufhin sein Vater an ihn stellt, weiß er in der Geschwindigkeit stets sofort die Antwort zu finden und erfindet so ganze Romane. Natürlich vergißt er ebenso schnell, was er zusammengelogen, verwickelt sich dadurch in Widersprüche, aus denen er sich aber gleich wieder herauslügt. Dieses ist wohl die beste Szene des Stückes.[1])

Sein Diener Arlecchino hat seine Aussagen zu bestätigen, wenn sein Herr durch Niesen das Zeichen dazu gibt. Dieser belehrt ihn auch, daß er keine Lügen sage, sondern nur *„spiritose invenzioni"*, ein Euphemismus, der in Italien zum geflügelten Worte wurde.[2]) Arlecchino möchte natürlich hierin seinem Herrn nicht nachstehen, er ist aber so ungeschickt im Lügen und übertreibt so, daß ihm von vornherein kein Mensch mehr glaubt.

---

[1]) II, 12.

[2]) Fumagalli, Chi l' ha detto?

Der Schmeichler.

Der *Bugiardo* zeigt also einige, wenn auch schwache Ansätze zur Charakterkomödie. Gar nicht dagegen verdient diese Bezeichnung der *Adulatore*. Dieser Schmeichler, der Sekretär eines Statthalters, ist einfach ein Schuft, der durch Heuchelei und Schmeichelei seinen allzu vertrauensseligen Herrn belügt und betrügt, durch gemeine Verleumdung Filiberto, dessen Frau er nachstellt, ins Gefängnis bringt, die ihm zur Auszahlung übergebenen Gehälter der Diener unterschlägt u. s. w. Nach Goldonis eigenem poetischem Kanon paßt ein wirklicher Schurke gar nicht zur Komödienfigur, auch sagt er im *Teatro comico*: „*Un cattivo carattere in una commedia si mette di fianco e non principale.*“ Goldonis häufig schwankende ästhetische Anschauungen wollen wir hier nicht untersuchen, sicher ist aber, daß der Heuchler keine Komödienfigur ist.

Überblicken wir nun alle bisher besprochenen Charakterkomödien, so ergibt sich, daß all die Geizigen, die Verschwender, die Spieler, die Betrüger, Heuchler, Schmeichler und Verführer trotz der oft sehr guten Einzelzüge, die ich mich stets hervorzuheben bemühte, in der Hauptsache nur akademische Charakterstudien sind, ausgeführte Bilder zu den Skizzen Theophrasts und Labruyères und nicht wirklich geschaute und nach dem Leben gezeichnete Charaktere. Diese Stücke sind eigentlich auch gar keine echten Charakterkomödien, sie sind oft mehr wie *Don Giovanni Tenorio* dramatisierte moralische Erzählungen. Also die Komödien, deren Hauptfiguren von starken Leidenschaften oder Lastern beherrscht werden, gehören nicht zu den wertvollen Komödien Goldonis und mag dies auch noch so oft behauptet werden. Sie sind nicht dem Leben entnommen, zeigen keine wirkliche Beobachtung und keine dramatische Entwicklung.

Viel besser als die Schilderung starker, abgeschlossener Charaktere, wozu Goldoni die dramatische Kraft fehlte, gelingt ihm die Darstellung kleiner Charakterschwächen und Lächer-

lichkeiten; denn diese sind wirklich beobachtet und nicht nach literarischen Vorbildern geformt. So gehören so ziemlich zu den besten Stücken diejenigen, die das alte, ewig unerschöpfliche Thema der Eifersucht behandeln. Gerade die Art, wie Goldoni die Eifersucht behandelt, ist komisch sehr wirksam, nicht als verzehrende Leidenschaft mit all ihren Folgen, Feindschaft und Totschlag, sondern als Verkehrtheit, deren Lächerlichkeit dem Spotte preisgegeben wird. Die Eifersucht, die einen wirklichen Grund hat, kann nur tragisch sein, dagegen ist die grundlose Eifersucht oder vielmehr diejenige, die in dem harmlosesten Benehmen Grund dazu erblickt, ein sehr guter Stoff zu komischer Behandlung. Recht häufig finden wir die Eifersucht in den Komödien. So ist sie ganz vorzüglich dargestellt in den *Gl' innamorati,* ein Stück, das überhaupt eines seiner besten ist und wo sich, wie Hettner mit Recht in seiner (übrigens sonst ziemlich ungerechten) Kritik Goldonis sagt: „die Charakterzeichnung zu ächt dichterischer Gestaltungskraft emporhebt.“ [1])

Der Eifersüchtige.

Fulgenzio und Eugenia, ein Brautpaar, lieben sich wirklich von Herzen, verbittern sich aber durch ihre ständige Eifersucht auf einander das Leben. Ganz prächtig sind ihre steten Eifersüchteleien dargestellt, denen rasch immer die Versöhnung folgt, die aber wieder nur von kurzer Dauer ist; sind sie beisammen, so findet sich sehr rasch ein Grund, aufeinander eifersüchtig zu sein und sich „für immer“ zu verlassen. Aber noch am selben Tag kommt man wieder zusammen, weil man es vor Sehnsucht nach einander nicht lange aushalten kann. Man verspricht sich, einander nie mehr mit Eifersucht zu quälen, aber ein paar Minuten darauf ist schon wieder ein Grund dazu da. Der Reiz dieser Szenen liegt vor allem im Dialog, der voll Brio und Humor ist. Einer „Handlung“ im

[1]) Hermann Hettner: Literaturgeschichte des 18. Jahrh. Braunschweig. 1894. II. Teil, p. 572.

eigentlichen Sinn entbehrt das Stück, man kann hier aber von einer psychologischen, einer inneren Handlung sprechen. Es ist eine reine Charakterstudie, ein vorzügliches Ausmalen der kleinen Eifersüchteleien — Eifersucht kann man es nicht nennen, — das Goldoni sehr gut gelang. Es ist schwer, genau zu definieren, worin eigentlich der Reiz des Stückes liegt; es ist der still lächelnde Humor, mit dem die Eifersüchteleien dieses Paares gezeichnet sind, der es so anziehend macht.

Goldoni selbst hat merkwürdigerweise von dem Stück nicht allzuviel gehalten: *„cette pièce qui avoit eu plus de succès que je n'avois cru"*[1]) und Klein findet es „unausstehlich" und sagt: „aus einer Liebe, die ins Narrenhaus gehöre, mache man doch nicht gleich eine Komödie."[2])

Ein ähnliches Paar, das es nicht eine Stunde getrennt aushalten kann, sich aber trotzdem stets mit Eifersucht quält, und, wenn sie beisammen sind, ständig streiten, ist das Ehepaar Elenetta und Augustino in *Una delle ultime sere di Carnovale.* Dieses Paar ist entschieden nur eine Nachbildung desjenigen in *Gl' innamorati,* nur in schwächeren Farben.

In einer anderen der Eifersuchtskomödien findet sich ein fein beobachteter Zug, nämlich in den *Inquietudini di Zelinda.* Lindoro, der auf seine Frau grundlos eifersüchtig war — in der *Gelosia di Lindoro,*[3]) dem zweiten Stück der Zelinda-Trilogie ist dies recht witzlos im romantischen Stil bearbeitet —, hat zu seiner Beschämung erfahren, daß er seine Gemahlin in ganz falschem Verdacht hatte und ihr nun versprochen, nie mehr eifersüchtig zu sein. Allein trotz aller Bemühungen gelingt ihm das nicht so recht, wenn er es auch vor seiner Frau nicht mehr zeigt. Diese nun ist unglücklich, weil sie

---

[1]) Mém., t. II, p. 325.

[2]) l. c., p. 461.

[3]) Goldoni führte sie nach seinem canevas *La Gelosia d' Arlecchino* aus.

glaubt, er sei gar nicht mehr eifersüchtig auf sie und das sei ein sicheres Zeichen, daß er sie nicht mehr liebe. Lindoro, der erfahren hat, daß seine Gattin sich beklage, daß er sie nicht mehr so liebe, denkt, daß sie gewiß einmal gemerkt habe, daß er noch eifersüchtig sei und deshalb sich kränke. Er bemüht sich also noch mehr, seine Eifersucht zu verstecken, was Zelinda nur noch mehr in ihrem Glauben bestärkt, er liebe sie nicht mehr. Sie wird nun ihrerseits eifersüchtig auf ein Mädchen, das ihrer Ansicht nach die Schuld an der Gleichgültigkeit ihres Mannes ihr gegenüber trägt. Dieses gegenseitige Verheimlichen der Eifersucht, ferner die Idee Lindoros, seine Frau zweifle nur deshalb an seiner Liebe, weil er doch noch eifersüchtig sei, während gerade das Gegenteil der Fall ist, ist von guter komischer Wirkung. Die Idee, daß eine Frau unglücklich ist, weil sie aus dem Mangel an Eifersucht auf eine Gleichgültigkeit in der Liebe schließt, ist noch oft ausgenützt worden und hat sich bis auf das moderne Vaudeville herüber gerettet.

Eine ähnliche Gestalt, wie Lindoro ist Don Roberto in der *Dama prudente,* der auch rasend eifersüchtig ist, seine Leidenschaft aber, weil es nun die Mode einmal so will, um jeden Preis zu verbergen sucht. Er läßt absichtlich, um auch „modern“ zu sein, seine Frau mit einem Besuch allein, kommt aber schon nach kurzer Zeit, von der Eifersucht getrieben, zurück. So befindet er sich in einem ständigen Widerstreit zwischen seiner Leidenschaft und zwischen der Furcht, sich hiedurch in den Augen der Welt lächerlich zu machen. Einzelne Szenen in diesem Stück, das Rabany sehr mit Unrecht als eines der schwächsten Stücke Goldonis bezeichnet, sind sogar vorzüglich, so zum Beispiel, wie der eifersüchtige Roberto das Jabot seiner Frau zerreißt, weil es ihn zu klein dünkt und seine Frau „sich damit leicht verkälten könnte“, natürlich aber nur, damit sich nicht ein anderer zu sehr erwärme. Gut ist auch die Szene, wo er seiner

Frau zum Geschenk gemachte Birnen aus Eifersucht zum Fenster hinauswirft. Freilich für einen eifersüchtigen Ehemann war die damalige Zeit und die Verhältnisse zu Venedig — bei Gelegenheit der Sittenkomödie werde ich noch näher darauf zu sprechen kommen — recht ungünstig. Denn wenn man es schon lächerlich fand, daß ein Mann mit seiner Frau sich nur in der Öffentlichkeit zeigte oder gar mit seiner Frau zärtlich war, um wie viel mehr machte sich dann ein wirklich eifersüchtiger Gatte lächerlich.

Daß die Eifersucht eine Leidenschaft ist, die Mann und Frau in gleichem Maße beherrscht, spricht Goldoni in *La Peruviana*[1]) aus; Aza hält seiner Zilia vor, daß sie eifersüchtig ist:

Zilia, tu sei gelosa.

Zilia: *Ah! si, son donna alfine.*

Kurz darauf sagt

Zilia: *Aza, tu sei geloso.*

Aza: *Ah! che son uomo auch' io.*

Früher war bereits die Rede von der nicht üblen Idee, einen eifersüchtigen Geizhals darzustellen, dem seine Frau ebenso ein Besitzgegenstand wie sein Geld ist und der sie deshalb ebenso argwöhnisch hütet, der gewissermaßen auf jeden freundlichen Blick von ihr, den sie einem anderen schenkt, geizig ist; wir haben aber bei Besprechung des *Avaro geloso*[2]) gesehen, daß die Ausführung dieser Idee Goldoni recht mißglückt und sein Stück fast etwas widerwärtiges hat. Daß die Komik der Eifersucht gerade in dem Bemühen liegt, sie zu verbergen, hat Goldoni sehr gut gefühlt. Er sagt in der Vorrede zur *Dama Prudente: „L'homme du peuple ne se cache nullement, s'il est jaloux, pour montrer sa faiblesse, tandisque les maris de condition doivent avoir égard aux convenances,*

[1]) IV, 9.

[2]) p. 42—44.

à la politesse, aux usages mondains, et un malheureux qui a honte de sa faiblesse semble un caractère scénique assez ridicule.“

Trotzdem hat er auch die Eifersucht beim Volk gezeichet, wo sie eine mehr elementare ursprünglichere Form bewahrt hat, als bei der schwächlichen kleinlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert; Tita Nane, Lucietta u. a. in den *Baruffe chiozzotte* sind prächtige Verkörperungen der Eifersucht; der Grund aller Raufereien in Chioggia sind stete Eifersüchteleien, die für den Augenblick zwar sehr tief gehen, am nächsten Tag aber schon wieder völlig vergessen sind, um sehr bald wieder von neuem zu entbrennen. Diese Szenen sind von prächtiger derb-naturalistischer Komik, und doch umgeben vom Schimmer des lächelnden Humors unseres Venezianer Poeten, der im wahrsten Sinn ein „Heimatskünstler“ war.

Die Eifersuchtskomödien sind also Goldoni sehr gut gelungen, weil er richtig gefühlt hat, daß nur die grundlose, sich an Äußerlichkeiten stossende Eifersucht, die dabei nie das scheinen will, was sie ist, eine komische Behandlung verträgt. Diese Komödien grenzen übrigens schon fast an Sittenkomödien, weil natürlich das Verhältnis der Ehemänner zu ihren Frauen und zu den Cicisbeis ständig hereinspielt.

Der verliebte Alte.

Nicht besonders gelangen dagegen Goldoni die verliebten Alten; wenn man von den recht witzlosen Typen seiner Vormünder, die in ihre Mündel verliebt sind[1]) absieht, so haben wir noch eine andere Klasse; es sind dies die alten Junggesellen, die in ihre Haushälterinnen verliebt sind und, während sie ihre Liebe erwidert glauben, nur von ihnen betrogen werden. So der alte Raimondo in den *Massere* und der eifersüchtige Fabrizio in der *Donna di governo.*

Besser sind die Pendants zu den verliebten Alten: die

[1]) La Pupilla, u. a.

Weiberhasser. Insbesondere des Baron Ripafratta Haß gegen alles, was Weib heißt, ist vorzüglich: Weiberhasser.

„Wie kann ein Weib — ein Weib — man reizend finden!
Der Weiber Zauber! Einfach lächerlich!
Ihr Anblick schon läßt mir das Herz erkalten.
Ja, Venus würde, so behaupte ich,
Vor mir vergebens ihren Reiz entfalten!
Man seh' die Weiber klaren Auges an,
So kühl und objektiv, wie ich's getrieben!
Geschäh' es so — fürwahr kein einz'ger Mann
Käm' in Gefahr sich zu verlieben.“ [1])

Als ihm der Graf, der in die Wirtin verliebt ist, bei deren Kommen zuraunt:

„Ist sie nicht zum Küssen?“

antwortet er ihm leise:

„Wenn Sie es sagen, wird man's glauben müssen,
Was mich betrifft, mir ist ein Jagdhund lieber!“

Aus Ärger über die Wirtin, in die sonst alle verliebt sind, schimpft er über das Bettzeug und sagt Mirandolina grob, als sie sich entschuldigt:

„Gewäsche wünsch' ich nicht, nein, Wäsche will ich.“

Als ihm ein Freund ein Mädchen aus seiner Bekanntschaft zur Frau vorschlägt und ihm schreibt, er solle sich beeilen sie zu freien, ist er ganz entrüstet über eine solche Zumutung:

„Man wagt es, mir von einem Weib zu sprechen?
Da möcht' ich doch am liebsten dem Kumpan
Für seinen Vorwitz alle Knochen brechen!“

Den beiden Schauspielerinnen gegenüber ist er noch derber;

[1]) I, 13. Ich zitiere diesmal nach der deutschen Übersetzung von Haarhaus, um eine Probe dieser meisterhaften, kongenialen Übersetzung zu geben. Leider hat Haarhaus uns nur die Nachdichtung dieses einen Lustspiels gegeben.

als sie ihm vorjammern, ihre Gatten hätten sie verlassen, sagt er nur kurz:

„Verlassen? Sie? Das macht den Herren Ehre!
Ich tät' es auch, wenn ich Ihr Gatte wäre."

Daß sich die hübsche Mirandolina vorgenommen hat, diesen „plumpen Bären" von seinem Weiberhaß zu bekehren, daß er sich schließlich in sie sterblich verliebt und sie nun ihn nicht erhört, ist schon eine hübsche Idee; und diesmal hat Goldoni auch — ausnahmsweise — diese Wandlung nicht plötzlich und unvermittelt durchgeführt, sondern psychologisch sogar recht fein; wie die Wirtin ihn gerade wegen seiner Gleichgültigkeit dem Weibe gegenüber angeblich bewundert, daß er kühl bleiben könne, während alle anderen Männer sich gleich verliebten, wie er dadurch schon milder wird, wie er allmählich merkt, daß Mirandolinas Zauber auch auf ihn zu wirken anfängt, wie er noch schwankt, lieber fortreisen will, wie es aber doch schon zu spät ist und er in die hübsche Wirtin nicht minder vernarrt ist als der Graf und der Marquis, über die er vor kurzem noch so spottete, das alles ist in der humorvollsten Weise ausgeführt.

Bedeutend schwächer und reizloser ist der feinere Frauenhasser Pantalone in *Il Vecchio bizzarro*. Er ist eigentlich nicht ein Weiberhasser,[1]) nur traut er keinem Weibe: *„Mi ghe ne so più del diavolo; perchè el diavolo delle donne el se fida, e mi no ghe credo una maledetta."*[2]) Ganz ähnlich wie in der *Locandiera* möchte hier Clarice diesen alten Weiberfeind in sich verliebt machen, nur gelingt es ihr bei dem alten Fuchs nicht.

Noch einen Weiberfeind möchte ich erwähnen, den alten Levantiner Isidoro in den *Donne di casa soa*, der auch keiner Frau traut.

„E donne, donne, donne! Tutte star ladre"[3])

[1]) *„No digo per dir ma co sto muso ghe n' ho fatto delle belle."* I, 10.
[2]) I, 10. [3]) V, 4.

Ein anderes Mal sagt er:

„Donna in vita mia sempre mi far paura,
E po donna italiana far paura de più,
Aver spirito troppo, voler comandar nu.“[1])

Weiberhasser aus Prinzip, nicht aus schlechten Erfahrungen, ist nur der Baron in der *Locandiera.* Nur er ist darum eine komische Figur; im „galanten Jahrhundert“ mag übrigens eine solche Figur selten genug gewesen sein, denn eine gewisse selbstische Kraft steckt in diesem Mann, dessen Herz nie ein Weib verführt; er gefällt uns deshalb auch besser in seinen misogynen Äußerungen als nachher, wo er kirr wie ein Hündchen der Mirandolina nachläuft.

Pantoffelritter.

War bei Isidoro der Grund seines Weiberhasses die Furcht, daß alle Frauen das Kommando führen wollten, so finden wir auch wirklich eine ganze Reihe von Pantoffelhelden in den Komödien. Dieser Charakter ist in hohem Grade komisch. Denn trotz aller entgegenstehenden Behauptungen möchte ich doch an dem Kontrastprinzip als der Quelle des Komischen festhalten. Und welchen größeren Kontrast gäbe es, als wenn der Herr der Schöpfung, „dem das Weib untertan sein soll“, stets in Angst vor seiner Frau ist und geduldig das tut, was sie befiehlt? So ein Mann ist der Gatte Petronillas in der *Sposa sagace,* von dem seine Tochter sagt: *„Il padre poco o nulla comanda in queste soglie, Dispone a suo talento la sua seconda moglie.“*

Ein ganz geduldiger Pantoffelheld ist auch Leonardo in *Donne di buon umore.* Man höre, wie er dem Stubenmädchen sein Leid klagt: *„Siamo ora senza serva in casa, perchè con lei nessuna ci può stare più di otto giorno. Jeri, la mia signora ha portate via le chiave del burrò, dell' armadio, della credenza, ed io per non far strepito sono andato a dormir senza cena.*

[1]) V, 1.

Questa mattina l' ho aspettata fin' ora. Ho fame e non ho un maledetto quattrino per provedere il bisogno.“[1])

Dieses Bekenntnis genügt wohl zu seiner Illustrierung. Ganz ähnlich ist Gasparos Klage in den *Donne di casa soa;* auch seine Frau verwahrt die Schlüssel, und er muß hungern, wenn sie fort ist.[2]) Trotzdem wagt er nur etwas zu sagen, wenn seine Frau es nicht hört; ihr gegenüber schweigt er wohlweislich.

„Non son paron di dir, voggio cusì e cusì,
Sempre se cria, e bisogna che tasa prima mi.“[3])

und auf Isidoros Frage: *Di chi star el poder? Braghesse chi portar?* antwortet er ihm vertraulich: *Le porta mia muggier.*[4])

Mehr durch Schmeichelei und Heuchelei weiß Ottavios zweite Frau in der *Serva amorosa* ihren Mann unter ihrem Pantoffel zu erhalten. Recht gut ist der phlegmatische Pantoffelheld in der Person Ottavios verkörpert, den das Schimpfen und Keifen seiner Frau nicht im mindesten aus seiner philosophischen Ruhe bringt, der sagt, um es mit einer bösen Frau aushalten zu können, müsse man Stoiker sein. Seinen zukünftigen Schwiegersohn belehrt er so:

„Caro amico, mia figlia è donna come le altre.
Avrà de' momenti buoni, avrà de' momenti cattivi.
Fate come si fa del tempo. Godete il sereno, fuggite dal tuono e quando tempesta, ritiratevi, ed aspettate che torni il sole.“[5])

Gewiß hat sich Goldoni in diesem Stoiker ein wenig selbst gezeichnet. Ottavio ist nur insoferne Pantoffelheld, als er sich nicht seiner Frau gegenüber energisch genug zeigt; er tut dies

[1]) II, 1.
[2]) IV, 1.
[3]) II, 8.
[4]) IV, 3.
[5]) II, 4 der *„Donne curiose.“*

aber nicht wie etwa Gasparo aus Furcht vor ihr, sondern aus „Philosophie".

Auch in einem von Goldonis exotischen Stücken, in denen er gerne, wenn auch meist sehr schwache, Versuche zur Satirisierung europäischer Zustände macht, finden wir einen Hieb gegen die Pantoffelritter. Machmut sagt zu Tamas:

„Nati siam noi nel mondo per dominar quel sesso.
E tu cedi l'impero a femmina a tal segno,
Che d'uom nato in Europa l'atto sarebbe indegno.
Tutte vorrian le donne tener le briglie in mano,
E se viltà il consente d'uom, che sta alla catena,
Sola è di lui la colpa, e sia di lui la pena."[1])

Neu ist die Figur des Pantoffelhelden auf der Bühne absolut nicht; wir treffen sie sowohl in den älteren italienischen Komödien als auch zum Beispiel bei Molière.

Haustyrannen-Rusteghi.

Fehlt Goldonis Pantoffelhelden trotz einzelner naturwahrer Züge wirkliches Leben, so gehören ihre Gegenbilder, die griesgrämigen Haustyrannen zu seinen besten Schöpfungen. Die Komik dieser Figuren besteht — ähnlich wie bei den Geizigen — in ihrer einer vernünftigen Weltanschauung zuwiderlaufenden moros-pessimistischen Auffassung aller Lebenserscheinungen und dem Fliehen aller harmlosen Lebensfreuden, deren Genuß sie auch anderen nicht gönnen.

Goldonis Charaktere der Rusteghi stellen eine Verquickung mehrerer überkommener Figuren dar, einerseits der Figur des ἄγροικος der griechischen Komödie, der als rusticus in der lateinischen und als Bauerntölpel in der commedia dell' arte fortlebte, andererseits der Figur des geizigen mürrischen Haustyrannen, und schließlich haben sie noch ein ganz klein wenig vom „Misanthrope". Aus all diesen Bestandteilen setzen sich

[1]) V, 7.

Goldonis Rusteghi zusammen. Er hat hier auch den Versuch gemacht, diesen Charakter noch zu differenzieren, so daß von den vier Rusteghi, die in ihren Grundzügen einander ähnlich sind, jeder eine andere Nuancierung aufweist. Darauf war Goldoni besonders stolz: *„Cette conformité de caractère au lieu de répandre la monotonie dans la pièce, forme un tableau tout à fait nouveau et fort plaisant, car chacun d'eux se montre avec des nuances particulières, et j'ai prouvé par cette expérience que les caractères sont inépuisables.“* Vollständig richtig schreibt er dann weiter: *„C'est l'éducation, ce sont les différentes habitudes et les positions différentes, qui font voir les hommes du même caractère sous des aspects diversifiés.“*[1])

Dies ist gewiß richtig, nur hat Goldoni eines übersehen, daß nämlich die Häufung desselben Charakters in einem Stück ermüdend wirken muß, daß trotz der Differenzierungen die einzelnen Rusteghi doch keine wirklichen Personen, sondern nur Träger des oder jenes Zuges eines und desselben Charakters sind, dessen einzelne Erscheinungsformen auf vier Personen verteilt sind. Das Ganze hat allzusehr den Anstrich eines literarischen Experimentes, mit dem Goldoni zeigen wollte, wie er demselben Charakter stets neue Züge abzugewinnen weiß. Doch sehen wir von dieser Vierteilung desselben Charakters ab — von der übrigens sogar Carlo Gozzi entzückt war, und glaubt dies könnte *„stabilire una nuova regola nell'arte comica“* — so müssen wir sagen, daß die einzelnen Striche zum Bilde des Rustego trefflich sind, so daß dies Stück sicher zu den besten Goldonischen Schöpfungen gehört. Lunardo ist ein unwirscher, griesgrämiger, im Grunde aber doch guter Mensch, während dies Simone nicht ist, und an Grobheit Lunardo noch übertrifft. Maurizio ist mit blässeren Farben gemalt, während Canciano eine vorzüglich gelungene Art des Rustego vorstellt.

---

[1]) Mém., t. II, p. 280.

Er will nämlich auch Haustyrann sein, nicht minder als die anderen — nur mit dem Unterschied, daß er, während er seine Familie zu beherrschen glaubt, in Wirklichkeit alles tut, was seine Frau will. Ob nun so oder so, auf irgend eine Weise setzt doch seine Frau ihren Willen durch, was er schließlich auch erkennt: *„Gran done! o per un verso o per l' altro le la vol a so modo seguro"* und an anderer Stelle: *„Insuma, o co le bone o co le cattive le fa tuto quel che le vol!"*[1]) Sieht er aber dies auch ein, vor anderen will er es stets so hinstellen, als habe er die Zügel in der Hand und als geschähe in seinem Hause nur, was und wie er es wünsche. Cancianos Bild wirkt also so gut durch den komischen Widerspruch, der darin liegt, daß er Haustyrann scheinen will, in Wirklichkeit aber Pantoffelheld ist. Der Reiz der Rusteghi liegt natürlich vor allem in der Charakterzeichnung, die vielleicht zu Goldonis Zeit, wo man das Preziösentum noch nicht völlig überwunden hatte, noch komischer wirkte als heutzutage, und in der Idee, wie die scheinbare Nachgiebigkeit und List schließlich über die Grobheit triumphiert; es stellt somit einen Sieg der Frauen dar, die ihren Männern schließlich sagen: „Der Mann soll befehlen, aber nicht tyrannisieren."[2]) Die Komik der „Rusteghi" liegt, wie gesagt, in ihren einer gesunden Lebensauffassung zuwiderlaufenden Ansichten und Handlungen; sie liegt also nicht, wie Rabany[3]) meint, in der Gegenüberstellung der alten sittenstrengen Zeit, deren Vertreter die Rusteghi seien, mit der Ungebundenheit der damaligen venezianischen Sitten. Damit wären ja die „Rusteghi" die

[1]) III, 5.

[2]) *Comandè, no tiraneggià, e amè, se volè esser amai* (letzte Szene).

[3]) *„Ses héros sont des partisans des vieilles moeurs qui veulent imposer à leurs femmes et à leurs enfants un despotisme rappelant l'autorité du paterfamilias romain et la claustration des sérails de l'Orient. Mais le ridicule provient précisément de cette opposition entre la facilité des moeurs vénitiennes et cette austérité alors démodée."* (l. c., p. 127.)

Vertreter eines vernünftigen Lebens und es würde die Leichtlebigkeit der Frauen gegeißelt werden müssen. Aus der Komödie geht aber wohl absolut klar hervor, daß Goldoni die „Rusteghi“ verspottet, sich auf seiten der Frauen stellt und nicht umgekehrt. Überhaupt finde ich in den *Rusteghi* keine Zeitbeziehungen, die auf die Annahme einer Sittenkomödie führen könnten. Die Äußerungen der „laudatores temporis acti“ sind doch viel zu allgemein gehalten. *Die Rusteghi* stellen vielmehr ein Mittelding zwischen Charakterkomödie und Volksstück dar, die Goldoni als feinen Beobachter des täglichen Lebens zeigen, und gewiß zu seinen besten Stücken gehören, wenn wir es auch nicht, wie dies Marietta Tovini[1]) tut, über den „Misanthrope“ setzen wollen. Auf die Vorzüge, die speziell dieses Stück in der Sprache aufweist, komme ich später zu sprechen.

Ähnliche Typen, in denen die eine oder andere Seite eines dieser Rusteghi mehr betont ist, finden sich noch mehrere, so der „Sior Todero Brontolon“, von dem Marcolina voll Humor sagt: *„El xè un vecchio, che gh' ha ste tre piccole qualità, avaro, superbo, e ostinà. Del resto po, el xè el più bon omo del mondo.“*[2]) Er hat also einerseits Verwandtschaft mit Goldonis „Rusteghi“, andererseits mit seinen Geizhälsen. Die einzelnen kleinen Züge, die diesen Prachtmenschen illustrieren, sind wie fast stets bei Goldoni vorzüglich.

Die ersten Worte schon, die wir von ihm hören, sind eine Strafpredigt an seinen Diener, daß er in der Küche ein „höllisches Feuer“[3]) angemacht habe, und dass man doch einen Topf zum Kochen bringen könne, ohne einen „Wagen voll Holz“. Er schärft ihm ein, den Reis ja bald zuzusetzen, damit er

---

[1]) *„Presa ciascuna opera nel suo grado, i Rusteghi sono artisticamente più perfetti del Misantropo del Molière.“* p. 53.

[2]) II, Schluß.

[3]) *„fogaron del diavolo.«*

recht ausgäbe; wenn er ihn drei Stunden kochen lasse, so genüge um eine halbe Lira Reis für acht bis neun Personen.[1]) Bezeichnend ist auch seine Idee, daß er alle überleben werde; darum will er auch zu seinen Lebzeiten nichts hergeben, denn wenn er auch schon alt sei, so könne er doch noch viele Jahre leben, und er hält sich vor, daß manche 115, ja 120 Jahre alt würden.[2]) Dagegen spricht er stets vom Tode der anderen. Um eine Arbeitskraft umsonst zu haben, will er seine Enkelin mit dem Sohne seines Geschäftsführers verheiraten. Daß ihm diese Spekulation mißlingt, davon war bereits früher die Rede. Dieser alte Todero ist eine der besten Goldoni'schen Figuren.

Der schon bei Lunardo hervortretende Zug, daß er unter einer rauhen Schale ein gutes Herz verbirgt, ist noch mehr ausgeprägt in *„Le Bourru bienfaisant"*. Der Typus ist klar, das Sujet nicht neu, aber stets dankbar. Aber in die übertriebenen Lobeshymnen, die diesem Lustspiel galten, kann ich doch nicht einstimmen. Den großen Unterschied, den Carlo Gozzi zwischen diesem Stück und allen in Italien geschriebenen Komödien Goldonis macht,[3]) kann ich nicht erkennen. Allein daß das Stück vorzüglich ist, ist sicher. Sehr gut ist in diesem Lustspiel auch wieder die Kontrastwirkung ausgenützt, denn, wie in den Rusteghi den mürrischen Männern lebenslustige, frohgenießende Frauen gegenübergestellt sind, so hier dem jähzornigen, polternden, sofort aufbrausenden Géronte sein phlegmatischer Freund Dorval, dessen unerschütterlicher Gleichmut den alten Géronte oft zur Verzweiflung bringen könnte.

---

[1]) I, 5.

[2]) I, 6.

[3]) *Questa commedia, che a me piace moltissimo, non mi piace già, perch' ella piacque a Parigi, ella mi piace, perchè la trovo ottima. Le commedie ch' egli ha scritto in Italia possono dargli il merito di aver divertita la sua nazione, il Bourru bienfaisant può condurre il suo merito molto più oltre.* Ragionamento = Opere, Venezia 1801. t. I, p. 53.

Sehen wir von verschiedenen anderen Typen ab, die wir in Goldonis Charakterkomödien finden, wie von dem jähzornigen Grafen Ottavio in der *Moglie saggia* oder von dem Großsprecher Fabrizio in *Gl' innamorati,* der stets nur in Hyperbeln spricht, so bliebe uns noch eine mehrmals wiederkehrende Figur, der Hypochonder.

Hypochonder.

Auch hier können wir öfters literarische Vorbilder feststellen, die Goldoni beeinflußt haben können, insbesondere wohl *Le Malade imaginaire.* Die Komik der Hypochondrie liegt auf der Hand; je gesünder der Hypochonder also, je unbegründeter seine stete Furcht vor Krankheit ist, desto komischer wird er wirken; ein viel kränkelnder Mensch, der deshalb ängstlich auf seine Gesundheit bedacht ist, wirkt nicht komisch; denn seine Sorge ist verständlich; wenn dagegen eine so robuste Natur, wie dies der *Ippocondriaco* in dem sonst rohen und witzlosen Intermezzo per musica ist, sich an allen möglichen Krankheiten leidend glaubt, so ist dies sicher von komischer Wirkung; er kennt alle Krankheitsnamen, alle medizinischen Kunstausdrücke, bildet sich die unmöglichsten Krankheiten ein, so zum Beispiel ist er überzeugt, daß seine Haut sicherlich keine Poren habe und ist, wie alle Hypochonder, nur unglücklich, wenn ihm sein Arzt sagt, daß er kerngesund sei. Er freut sich fast auf seine eigene Sektion, weil man da erst entdecken werde, was für Krankheiten er gehabt habe.[1])

Grenzt dieser Zug schon ans Groteske, so ist der alte Celio im *Vecchio bizzarro* ohne starke Übertreibung ganz

---

[1]) *„Dacchè presi il mercurio, ch' oggi si è reso arcano universale,*
Sento crescermi il male. Jo non lo veggo
Passar per le calzette; oh me infelice!
Certo la pelle mia non avrà pori.
Che m' apran dopo morte io mi contento.
So che mi troveran l' ossa d' argento.“ (I, 2.)

nach der Natur gezeichnet. Er fragt immer seine Umgebung, ob er recht schlecht aussehe; antwortet man ihm, er sei dick, so findet er, das sei kein Zeichen von Gesundheit, auf die Gesichtsfarbe käme es an; heißt es nun, er habe ganz rote Backen, so scheint ihm das darauf hinzudeuten, daß ihm ein Schlaganfall bevorstehe.[1]) Sehr komisch ist es, wie er sich beständig den Puls fühlt, den er natürlich immer höchst besorgniserregend findet. Pantalone heilt ihn durch eine Suggestivkur. Er gibt ihm Cyperwein zu trinken, wobei er ihm weismacht, es sei ein Medikament darin. Das nützt, Celio fühlt sich viel wohler und geht sogar mit Pantalone in die Osteria und unterhält sich. Vorzüglich ist, wie er sich nun vornimmt, nicht mehr so hypochondrisch zu sein, keine Medizin mehr zu nehmen und lieber fröhlich zu sein und nicht mehr ständig seinen Puls zu prüfen. Dabei kann er es nicht versagen, gleich seinen Puls zu fühlen, um zu sehen, wie dieser löbliche Entschluß auf ihn wirkt und er findet ihn nun trefflich.[2]) Lange freilich hält diese Besserung nicht an. Denn als ihm seine Nichte von den Krankheiten ihres Vaters erzählt, glaubt er jede selbst zu haben und spuckt fort aus, um sich nach seiner abergläubischen Überzeugung dadurch gegen die Krankheiten zu schützen. Sein Diener Traccagnino nützt seine Schwäche aus, sagt ihm vor, was er für Krankheiten bekommen könnte und preßt so ein Trinkgeld heraus, das ihm Celio gibt, nur um ihn loszubekommen.

Lassen wir nun die ganze Reihe der Goldoni'schen Charaktere, denen man übrigens leicht noch ein Dutzend hinzufügen könnte, Revue passieren, die Geizigen, die Ver-

[1]) I, 6.

[2]) *„Da qui innanzi voglio regolarmi così. Non voglio più medici, non voglio medicine, vo' stare allegro, non voglio abbadare a niente. Non mi voglio mai più tastare il polso. Ora dovrebbe essere più vigoroso (si tasta). Buonissimo, fortissimo, e quest' altro (si tasta l' altro polso). Ugualissimo. Non ho più niente di male.“* (II, 5.)

schwender, Spieler, Heuchler, Betrüger, Verführer, Lügner, Schmeichler, seine eifersüchtigen Männer und Frauen, seine verliebten Alten und die Weiberhasser, die Pantoffelhelden und Haustyrannen, die Jähzornigen, die Großsprecher und Hypochonder, so kommen wir zu dem Resultat, daß Goldoni ein guter Beobachter der kleineren Züge eines Charakters ist, daß er hier mit seinem natürlichen Verständnis für das Komische die dankbarsten Seiten eines Charakters für die Komödie auszunützen weiß, was die vielen angeführten Beispiele wohl zur Genüge klar legten, daß ihm aber das Verständnis für große Charaktere absolut fehlt, daß seine Zeichnungen alle etwas Kleinliches haben, daß er in der Wahl auch öfters fehlgegriffen hat und in hohem Grade tragische Figuren auf ein niederes Niveau der Alltäglichkeit und Flachheit herabgezogen hat, daß ihm Kleinmalereien wohl gelingen, aber keine großzügigen al-fresco-Bilder; so hat er keine einzige unsterbliche Figur geschaffen, keinen Misanthrope, keinen Tartuffe, keinen Fallstaff, ja nicht einmal, wie Landau sagt, einen Don Abbondio. Seine Charaktere sind nicht organisch aufgebaute, langsam aus sich selbst herauswachsende Schöpfungen, sondern nur durch nebeneinander gereihte Züge entstandene Zeichnungen. So könnte man Voltaires Wort vom *„pittore della natura“* in einer tieferen Bedeutung auffassen, da er wirklich, wie der Maler mehr ein Nebeneinander als ein Aufeinander und Miteinander geschaffen hat; so kommt es auch, daß, während viele einzelne Szenen in seinen Stücken meisterhaft sind, doch keines seiner Stücke ein in sich vollendetes Kunstwerk darstellt.

Die humorvolle Art also, das Komische in den Reden und Handlungen der Menschen zu sehen und es naturgetreu wiederzugeben, das ist Goldonis Stärke.

Sittenkomödien.

Wenn wir daher jetzt auf seine Sittenkomödien zu sprechen kommen, so werden wir auch hier an Stelle beißenden Spottes, scharfer Ironie und unerbittlichen Hohnes viel mehr das

Lächeln eines Humoristen finden, der die Dinge einfach nimmt wie sie sind, über die Torheiten und Schlechtigkeiten, soziale und politische Mißstände lächelt und sie malt, wie er sie sieht, ohne viel von seiner individuellen Überzeugung hineinzulegen, ohne mit allen Waffen der Satire gegen sie zu streiten. Hier zeigt sich besonders deutlich, daß, wie schon früher erwähnt, in Goldonis Stücken größere Probleme völlig fehlen; die Sittenkomödie bedarf dieser aber mehr als die Charakter- oder Intriguenkomödie, desgleichen ist auch die persönliche Stellungnahme hier absolut nötig. Doch wollen wir zunächst sehen, gegen wen sich Goldonis Sittenkomödien wenden.

Satire gegen Adel und Hof.

Die Klasse, gegen die sich Goldoni verhältnismäßig noch am schärfsten wendet, sind die Adeligen. Wie man behaupten kann, Goldoni habe einen solchen Respekt vor den bestehenden Verhältnissen und den Machthabern gehabt, daß er fast nie einen Adeligen wirklich verspottet, ist mir unverständlich; höchstens habe er — „heruntergekommene“ Adelige auf die Bühne gebracht. Dies ist nur ein Spiel mit Worten, denn der Spott liegt doch selbstverständlich darin, daß eben die meisten seiner Adeligen so heruntergekommen sind. Freilich die Geistesarmut der Adeligen u. s. w. hat Goldoni nicht gebührend gebrandmarkt.

Die Adeligen werden also bei Goldoni unnachsichtlich mit Spott verfolgt; meist sind es, wie schon erwähnt, heruntergekommene Adelige, die zwar kein Geld mehr haben, dafür aber um so mehr Eigendünkel und Anmaßung. Es scheint eine ganz bestimmte Absicht Goldonis zu sein, durch die Folie dieser eingebildeten, dummen Adeligen den gesunden Menschenverstand und die Rechtlichkeit der einfachen Bürger deutlich hervortreten zu lassen.

So ist der Graf Marina im *Ventaglio* mit scharfer Satire gezeichnet. Er redet das ungereimteste Zeug zusammen, und, obwohl er eine sehr prekäre Stellung einnimmt, prahlt er be-

ständig mit seiner Macht, seinem Einfluß, bietet häufig seine Protektion an, durch die man — angeblich — alles erreichen könne. Auch auf seine Bildung und Schlauheit bildet er sich sehr viel ein; dabei redet er so dumm, daß er nur zum Gespötte der andern wird, während er ganz naiv glaubt, er imponiere allen durch sein Wissen. So spricht er z. B. einmal von den „affetti sterili", denen die Frauen unterworfen seien, wobei er „affetti isterici" meint.[1]) Oder während sich hinter seinem Rücken Candida und Evaristo im Einverständnis miteinander befinden und sich über den Grafen nur lustig machen, sagt er, als der Baron ihm gegenüber diese Vermutung ausspricht, voll Selbstbewußtsein: *„Non si fa niente nel villaggio che io non sappia."*[2]) Mit seinem Adelsstolz glaubt er es sehr gut vereinen zu können, daß er sich überall herzudrängt, sich es auf Kosten anderer wohl sein läßt und, wo er nur kann, herumschmarotzt. So lädt er sich häufig auf schlaue Weise, unter dem Anschein der Noblesse, bei anderen ungebeten zu Gaste.[3])

In mancher Beziehung gleicht ihm der Marquis Forlipopoli in der *Locandiera,* ein alter Roué, der auch immer mit seiner Protektion prahlt, sehr stolz auf seinen Adel ist, dabei aber feig und noch schmutziger als der Graf im *Ventaglio* ist; er pumpt jeden an und schmarotzt in unverschämter Weise. Dabei möchte er aber doch stets nobel erscheinen, macht trotz seiner Jahre jeder hübschen Frau den Hof, wobei er sich sogar zu kleinen Geschenken versteigt; hat er wirklich einmal ein kleines Geschenk hergegeben, so hält er es dem Betreffenden bei jeder Gelegenheit vor, besonders in Gegenwart anderer, um seine Noblesse zu beweisen. Diese Szenen sind fein satirisch gehalten, freilich nur satirisch in Goldonischem Sinn, wo die

[1]) III, 1.
[2]) III, 1.
[3]) III, 2.

Satire nie scharf ist; auch die Figur des Marquis ist mit einem Schimmer von Humor umgeben. Manche Worte gemahnen fast an Wilhelm Busch, den Humoristen κατ' ἐξοχήν, besonders in der schon gerühmten Haarhaus'schen Übersetzung; so z. B. wenn der Marquis sagt:

„Geld, das nicht da ist, kann indes zu Zeiten
Auch uns vom Adel Ärgernis bereiten."[1])

Den Adelsstolz hat Goldoni noch öfters lächerlich gemacht, so in der Figur des Marchese Ottavio in der *Buona moglie,* der all sein Geld durchgebracht hat und nun tief in Schulden steckt. Er und seine Frau nehmen dem ehrlichen Pasqualino im Spiel mit gezeichneten Karten sein Geld ab, und schließlich sagt ihm der Marchese noch, er dürfe stolz darauf sein, daß er sein Geld an einen Marquis verlieren durfte.

Psychologisch fein war es auch von Goldoni, Frauen als ganz besonders adelsstolz zu zeichnen, deren Gesinnung nichts weniger als adelig ist. So Petronilla in der *Sposa sagace,* eine fast mit gewissem Ingrimm gemalte Frau, die ebenso boshaft als gefallsüchtig und gefrässig ist.

Besser als diese mit etwas zu grellen Farben gemalte Figur wirkt die adelsstolze Isabella in *Famiglia dell' antiquario,* die sich mit ihrer aus einer Kaufmannsfamilie stammenden Schwiegertochter nicht vertragen kann, während doch das Geld der Schwiegertochter das Haus vor dem Zusammenbruch rettete, gewiß eine beißende Satire.

Der moderne Leser fühlt sich freilich versucht, hier eine völlig bewußte Satire gegen die Aristokratie in ihrem Kampf mit der Bourgeoisie hineinzuinterpretieren — wie es z. B. Sauer und Maddalena tun — indessen zu weit darf man hier auch nicht gehen. Goldoni war nun einmal kein Satiriker und eine so völlig ausgeführte soziale Satire, wie wir gerne hinein-

[1]) I, 14.

legen möchten, war ihm fremd. Gegen diese allzu moderne Auslegung wandte sich schon Schneegans in seiner Kritik der Goldoniana Maddalenas.

Weniger auf die Seite des Stolzes neigt der neapolitanische Edelmann Don Marzio in der *Bottega del Caffè;* dafür untergräbt er mit seinen Lästerreden den guten Ruf aller Leute; von jedem weiß er etwas Schlechtes zu sagen, jeden verleumdet er. Ich glaube, daß es durchaus nicht Zufall ist, daß Don Marzio gerade ein Edelmann ist; vielmehr wollte Goldoni sicher damit auch den Adel treffen, der damals aus Mangel an Beschäftigung und aus Geistesarmut den Ruf des Nächsten zerpflückte. Ob Goldoni mit der Figur Don Marzios auch eine persönliche Satire gegen den Kritiker Baretti verbinden wollte — Klein glaubt in Don Marzio sogar das vollständige Bild Barettis zu erkennen — ist ungewiß, erscheint mir aber wenig glaublich.

Für Goldoni stellt der Adel nur einen Titel ohne Mittel vor und das ist, wie er sagt „nicht das Kleid ohne Futter, sondern das Futter ohne Kleid".[1]) Und so finden sich bei ihm viele Adelige, die bis über die Ohren in Schulden stecken; wie sich so ein verschuldeter Adeliger, der Graf Ottavio vor seinen Gläubigern rettet, sehen wir in einem echt Goldonischen Genrebildchen;[2]) sein Diener rät ihm, es so zu machen, wie „viele andere". *„I sa tutte le strade de Venezia, i va per le calisele: i zira o de quà, o de là, e i scampa mirabilmente tutte le boteghe dei so creditori. Se i ghe ne vede qualchedun per strada a la lontana, i fa finta, che ghe sia vegnù qualcossa alla memoria improvvisamente: i se volta con furia, e i va zo*

[1]) Avaro I, 2; als Don Fernando seine alte Familie dem Don Ambrogio gegenüber rühmt, antwortet ihm dieser: *„Lo so che siete nobile al par d' ogni altro; ma chi! la nobiltà senza i quattrini non è il vestito senza la fodera, ma la fodera senza il vestito."*

[2]) *Buona moglie,* I, 8.

per un' altra banda. Se l'incontro succede in logo, che no i se possa voltar i tira fuori una lettera, i finze di lezerla con atenzion, e se i li chiama, i tira de longo, e no i ghe responde. Se i xè in necessità de passar da qualche bottega dove i gh' ha del debito, i procura de metterse al fianco de qualche persona più granda de lori, ovvero i finze de stranuar, e col fazzoletto ĩ se coverze la metà del viso, che varda la bottega del creditor."

Ebenso will der Adelige in *Il Cavaliere e la Dama* immer nobel erscheinen und zahlt dabei seine Schulden beim Kaufmann nicht.[1]) War in der Schilderung, welche Kniffe der Graf Ottavio anwenden muß, um seinen Gläubigern zu entgehen, mehr Humor als Satire, so wiegt hier die Satire vor.

Also verschuldet, feig, schmarotzerisch, anmaßend, unwissend und adelsstolz, das sind Goldonis Adelige; deshalb aber kann doch kein einziges Stück als eine Satire gegen den Adel an sich gelten, nachdem all die satirisierten Eigenschaften nicht als ausschließlich dem Adel inhärierende Fehler gelten können. Es weht nicht der Geist des Danteschen Ausspruchs, daß nicht das Geschlecht den einzelnen adle, sondern der einzelne das Geschlecht, man fühlt auch nichts von Parinis Schärfe, der in dem prächtigen „Dialog vom Adel" mit beißender Ironie die Vorurteile, die sich an den Adel knüpfen, zerstört, man fühlt noch weniger etwas von der nahenden Revolution, die allgemeine Gleichheit predigt,[2]) seine Adeligen sind vielmehr nur sittengeschichtlich sehr interessante Porträts, ohne die

[1]) II, 9, 11. Er ist, wie Goldoni scharf sagt, *„nato nobile per accidente, e meritava di nascer plebejo."*

[2]) Ganz schwache Ansätze hiezu finden sich wohl vereinzelt; so sind für Goldonis Gesinnung die Worte bezeichnend, die er Tasso in den Mund legt: *„Tutti siam d' una pasta, ed è mero accidente, Che una sia la padrona e l' altra la servente"* (II, 4). Oder wenn Jevre in der *Pamela nubile* sagt: *„Ma verrà un giorno che dei piccoli e dei grandi si farà nuovamente una pasta"* (III, 3), so erscheint er damit fast als ein Prophet der Revolution.

Generalisierung der Satire. Die Adeligen der romantischen, der Rührstücke und aller derjenigen Stücke, die nur Konzessionen an den herrschenden Zeitgeschmack darstellen, sind keine lebensfähigen und lebenswahren Figuren, sie sind viel mehr Abstrakta, die für unsere Darstellung bedeutungslos sind. Hier ist für ihn der Adel manchmal gleichbedeutend mit wirklich adeliger Gesinnung, und wenn daher Sonnenfels sich darüber entrüstet, daß Lord Bonfil nach der Entdeckung des Adels Pamelas ausruft: „Ach, Pamelas Tugend sollte mir zu erkennen gegeben haben, daß ihr Herkommen nicht niedrig ist“[1]) und weiter schreibt: „Elender! möchte ihm das beleidigte Menschengeschlecht zurufen: Ist die Tugend ausschlüßend ein Erb des Adels?“, so heißt das die Sache zu tragisch auffassen. Denn einerseits denkt Goldoni hier wohl mehr an den Gesinnungs- als an den Geburtsadel und andererseits haben diese Stücke so wenig Persönliches, so wenig von Goldoni selbst, daß es falsch ist, auf eine solche Bemerkung hin gleich eine Doktrin aufzubauen, gleich daraufhin gegen Goldoni den Vorwurf zu erheben, daß er stets ein serviler Höfling gewesen sei u. s. w. Dieser Vorwurf wurde ihm übrigens auch von anderen als Sonnenfels gemacht, so besonders von seinem Erbfeind Baretti und sogar auch von Landau.[2]) Indes scheint er mir wenig Berechtigung zu haben, weil Goldoni überhaupt keinem tieferen Problem ernstlich nähergetreten ist, so auch absolut nicht dem sozialen. Aus gelegentlichen Bemerkungen in seinen 200 Stücken aber läßt sich so ziemlich alles beweisen, denn diese widersprechen sich sehr häufig. Doch spricht wohl viel mehr dafür, daß er trotz seiner Achtung vor allem Bestehenden — die ja leider nicht zu leugnen ist — mehr demokratisch als aristokratisch dachte und fühlte. Sein Verhältnis zum Hof spricht

---

[1]) III, 11.
[2]) p. 419.

ja auch dafür; er sagt selbst einmal von sich: *„Era in corte, ma non era cortigiano.“*

In seinen Stücken spricht er sich über den Hof und das Hofleben viel schärfer aus, als man es sonst bei Goldoni gewöhnt ist. So führt er im *Disinganno in Corte* in einer sonst recht schalen Allegorie aus, daß es am Hofe statt Freundschaft nur Interessiertheit gäbe, daß sich Ehrsucht für Ehre ausgäbe und Betrügerei für Tugend. Wir sehen hier, wie der Höfling für seinen König, dem es nach einem Mädchen gelüstet, den Kuppler machen, wie er für ihn, als ihn die Eroberungssucht erfaßt, einen Grund für einen Krieg ausfindig machen soll; ich denke eine schärfere Satire als hierin liegt, wäre nicht leicht möglich. Daß freilich die Ausführung dieser Ideen in dem genannten Stück nahezu wertlos ist, kommt ja hier nicht in Betracht. Einem ähnlichen Abscheu vor dem Hofleben hat er im *Tasso* Ausdruck gegeben; Tasso verflucht den Tag, an dem er an den Hof gekommen,[1]) und der Venezianer Tomio sagt:

„Ho praticà la corte per mia disgrazia un dì,
Cariche non ho avudo, ma poder di me vanto
Quello che dise il vecchio in tel settimo canto:
„E benchè fossi guardian degli orti,
Vidi e conobbi pur le inique corti.“[2])

Auch von den Pflichten und der Verantwortlichkeit der Könige wird manchmal gesprochen; so sagt der Wesir in *La bella Giorgiana* zum König: *„Anche i monarchi*
„Soggetti sono d' onestà alle leggi
„E son vindici i dei de' torti umani.“[3])

Mag auch in den Stücken irgend ein exotischer König genannt sein, die Satire ist klar genug; und trotz aller Schwäch-

[1]) *„Ah maledetto il punto che in corte io son venuto.“*
[2]) III, 8.
[3]) II, 6.

lichkeit der Komödien Goldonis und ihrer Gleichgültigkeit gegen politische Fragen, zuckt es doch manchmal wie das Wetterleuchten der Revolution auf, wenn z. B. Machmut in *Ircana in Ispaan* vom Hofe sagt: *„Col sangue degli oppressi s' innalza, e si arricchisce“* [1]) oder wenn Artandro, der alte Vater Griseldas sich gegen die *„peste della corte“* empört. Als ihn Corrado an den Hof bringen will, sagt er:

„Morir vogl' io
Di dolore piuttosto in questi boschi,
Che venir a mirar le vostre corti.
Corr.: *Della corte sei tu così nemico?*
Art.: *Della corte non già, ma de' suoi vizj.*
Corr.: *Anche in mezzo dei rei puossi esser giusto.(!)*
Art.: *Facilmente s' attacca il rio contagio.“* [2])

All das hätte ein wirklicher „serviler“ [3]) Höfling nie geschrieben. Vielmehr ist hier die Satire im Verhältnis zur sonstigen Art Goldonis sogar sehr scharf, was die angeführten Stellen wohl beweisen dürften.

Satire auf Parvenus.

Hat Goldoni die Adeligen verspottet, so noch mehr die Parvenus. So ist eine Zielscheibe seines Spottes der neugeadelte Don Lucio in der *Donna Sola*, der mit seinem vierzehn Tage alten Adel einen solchen Hochmut besitzt, daß er glaubt, überhaupt mit keinem Bürgerlichen mehr verkehren zu können; wenn er heirate, so dürfe es nur eine Exzellenz sein.

---

[1]) IV, 11.

[2]) La Griselda, II, 12.

[3]) Landaus Urteil erscheint mir daher in diesem Punkt nicht gerechtfertigt, wenn er sagt: „Goldoni war Zeit seines Lebens ein Höfling, serviler und minder skrupulös als Metastasio. Dieser diente doch wenigstens so anständigen Monarchen wie Karl VI. und Maria Theresia. Goldonis Gönner aber war Ludwig XV. Er war noch der servile Höfling, als er im Alter von 80 Jahren seine Memoiren herausgab und sie Ludwig XVI. widmete. Wie verherrlicht er da in dem Widmungsschreiben den König mit seinen wohltätigen Reformen und den Patriotismus der Franzosen“ u. s. w. (Beilage z. Allg. Zeitg., 1896, Nr. 52 und 53.)

Dabei knausert er zu Hause mit dem Essen, um die Kosten, die ihm der Kauf des Adels verursachte, wieder hereinzubringen.[1])

Besser noch ist der Parvenudünkel satirisiert in dem ehemaligen Diener Brighella in der *Figlia ubbidiente*, der durch die „Verdienste“ seiner Tochter, einer Tänzerin von recht zweifelhaftem Rufe, reich geworden ist und nun mit seinem Geld in der aufdringlichsten und plumpsten Weise prahlt.[2]) Er protzt mit seinem Silberzeug, seinem silbernen Waschbecken, seinem Handtuch mit den flandrischen Spitzen, seiner goldenen Taschenuhr und sagt überall den Preis dazu. Desgleichen tut er mit seinen Reisen und angeblichen Sprachkenntnissen groß; dabei erklärt er „coffrefort“ dem Kammerdiener als ein deutsches Wort und gibt sinnlose Worte für deutsch aus.[3]) Natürlich will er seinen ehemaligen Duzfreund, den Diener Arlecchino nicht mehr erkennen und entrüstet sich, als ihn dieser mit „Du“ anredet. Dabei lebt er, der sich ein so vornehmer Herr dünkt, davon, daß er den Kuppler seiner Tochter macht; freilich ist dies, wie alle sexuellen Verhältnisse bei Goldoni nicht klar ausgesprochen, aber doch gar nicht mißzuverstehen. Diesem sittlichen Problem ist er freilich möglichst ferne geblieben, so daß dieser Typus auch mit derselben Berechtigung zur allgemeinen Charakterkomödie als zur Sittenkomödie gestellt werden könnte.

Ein weibliches Gegenstück zu diesen Lakaienparvenus ist die Schloßverwaltersfrau im *Amante di se medesimo*, die zwar nicht Brighellas sittliche Anrüchigkeit hat, aber sehr verliebter Natur ist, was sie ihren Kavalieren nur allzu deutlich zu verstehen gibt;[4]) dabei hält sie aber sonst sehr viel auf alles

[1]) III, 1.
[2]) I, 13, 14.
[3]) II, 9.
[4]) II, 7.

Zeremoniell, auf Titel und Etikette. Gut ist auch der Zug, daß sie neuere Lustspiele haben möchte, um sich damit den Anstrich einer literarischen Bildung geben zu können. Sie bittet also den Grafen, er möge ihr diese Bücher besorgen, dabei fällt ihr ein, sie könnte sich gleich aus Venedig Hutfedern und eine Goldbordüre für Kleider kommen lassen; als ihr nun der Graf sagt, das alles gäbe ein zu großes Paket, da verzichtet sie sofort auf — die Bücher.[1])

Es sind also schon Ansätze dazu da, das Parvenütum lächerlich zu machen, aber sie sind ziemlich plump; Goldoni hat hiebei zu wenig vom *Bourgeois gentilhomme* gelernt.

Verspottung der Titelsucht.

Dagegen hat er die Titelsucht in einigen anderen Komödien mit viel Humor lächerlich gemacht. So findet sich ein prächtiges Bildchen im *Padre di famiglia.* Der Diener erzählt von einem Gewürzkrämer, bei dem er diente, der sich, nachdem sein Sohn doktoriert hatte, nun einbildete, selbst ein großer Herr zu sein und sich nur „illustrissimo“ ansprechen ließ. Und der Sohn selbst erst, der „illustrissimo signor dottore!“

„In casa si faceva il pane ordinario, ma per lui bianco, e fresco ogni mattina. Per la famiglia si cucinava carne di manzo, e qualche volta un capponcello, per lui v' era sempre un piccion grosso, una beccaccia, o una quaglia. Quando egli parlava, il padre, la madre, i fratelli tutti stavano ad ascoltarlo a bocca aperta. Quando volevano autenticar qualche fatto, o sostener qualche ragione, dicevano: l' ha detto il dottore, il dottore l' ha detto, e tanto basta. Io sentiva dire dalla gente che l' illustrissimo signor dottore ne sapeva pochino, ma però ha speso bene i suoi denari, perchè coll' occasione della laurea dottorale son diventati illustrissimi anco il padre e la madre, e se io stava con loro un poco più, diventava illustrissimo ancora io.“[2])

[1]) II, 7.

[2]) I, 6.

Dieses Bildchen hat Goldoni in der Komödie *Il Signor Dottore* mehr ausgearbeitet. Auch hier will der Vater, der Gutsverwalter ist, den Titel „Messere“ nicht mehr hören, seit sein Sohn Doktor ist, sondern nur mit „Signore“ angeredet werden; er selbst spricht von seinem Sohne nie anders als „il Signor Dottore“. Sogar die Schwester sonnt sich im Glanz der Doktorwürde ihres Bruders, sie, die bis dahin mit einem Apotheker verlobt war, will nun nichts mehr von diesem wissen, da „er nicht in unsere Doktorenfamilie passe“.[1]) Ganz ähnlich wie vorhin der Diener sagt hier Rosina, die Schwester des Apothekers, mit fast grotesk zu nennender Satire:

Perchè ha un figliuol dottore
Nobili in casa sua tutti son fatti:
Padre, madre, sorella, i cani, e i gatti. (I, 5).

Der Sohn spricht nur mehr Lateinisch, weil er seit seinem Doktorexamen seine Muttersprache verlernt habe.[2]) Der Vater ist über diese Weisheit seines Sohnes ganz entzückt, wobei ihm freilich der kleine Lapsus passiert, daß er, als der Herr Doktor sagt: *„sans façon, sans façon,“* ganz stolz ruft: *„sempre latino!“*[3]) Daß sich schließlich der *„eloquentissimo, sapientissimo, dottorissimo signor dottor“* als Lügner herausstellt, davon war bereits früher die Rede.

Diese Satire auf den übertriebenen Doktorstolz kann ja gewiß nicht als allgemein gelten, ist aber doch zum großen Teil auch eine Zeitsatire, wo die prunkvollen Formen der Promotion, die oft in keinem Verhältnis zur Wissenschaft des

---

[1]) *„Mettere non si può*
La casa di un speziale
Con la nostra famiglia dottorale.“ (I, 11.)

[2]) *Da che son dottorato*
Il parlare volgar me l' ho scordato. (II, 9.)

[3]) I, 13.

Doktoranden standen, den Spott herausfordern mußten.[1]) Man sieht auch wieder die schon oft erwähnte Beobachtung bestätigt, wie trefflich Goldoni kleine Fehler und Schwachheiten zu satirisieren weiß, wie dagegen bei größeren Problemen, z. B. der Satire auf den Adel, seine Kraft und auch sein Mut versagt. Ein Bildchen vom untätigen Leben der Adeligen, das nur Spiel und Weiber ausfüllen, gibt uns Caccia in vier Zeilen, die mehr wahre Satire enthalten, als manche ganze Komödie Goldonis.

I svoda i scrigni adosso a qualche siora
O tuto i perde al ziogo manegoldo,
E se un gramazzo ghe domanda un soldo
Per limosina i dise: va e laora.[2])

Satire auf das Beamtentum.

Ähnlich korrupt wie der Adel, das Patriziat war auch der Beamtenstand. Und wie schwach ist Goldonis Satire auf die Beamten, soweit man überhaupt von einer solchen reden kann. „Er war — wie Landau sagt — für die Schäden der venetianischen Oligarchie, für die Zeichen des nahenden Verfalles unempfindlich. Nur in einem einzigen Stück,[3]) im *Adulatore*, den er aber vorsichtigerweise nicht in Venedig spielen läßt, wagt er es, die Mißstände des öffentlichen Lebens, unfähige und unehrliche Beamte zu schildern“.[4]) Der *Adulatore*

---

[1]) Seine eigene Promotion, die Goldoni so köstlich beschrieb, stellt doch auch eine Satire auf die damaligen Promotionsverhältnisse dar.

[2]) Nach Malamani: La Satira del costume a Venezia nel. sec. XVIII, p. 101.

[3]) Diese Behauptung ist insofern nicht ganz richtig, als sich noch in mehreren Stücken ähnliche Angriffe finden, wenn sie auch nicht in den Mittelpunkt des Stückes gerückt sind. So finden sich in der *Ircana in Ispaan* heftige Invektiven gegen die Bestechlichkeit und Habgier der Minister (IV, 11 und V, 6); daß es gerade persische Beamte sind, ändert nichts daran; denn Goldoni satirisiert öfters in seinen exotischen Stücken im damaligen Zeitgeschmack europäische Sitten.

[4]) p. 419.

läßt aber auch die Absicht der Satire viel zu undeutlich erkennen, um wirklich einen Angriff auf die korrupte Beamtenschaft darzustellen. Vielmehr ist die Person des Statthalters Don Sancio wohl hauptsächlich nur dazu eingeführt, um den Schmeichler im rechten Licht erscheinen zu lassen. Wir sehen freilich, wie dieser mehr unfähige als schlechte Vertreter der Regierungsgewalt seinem Sekretär aus Bequemlichkeit in den wichtigsten Dingen carte blanche gibt, die dieser natürlich für persönliche Zwecke ausnützt und mißbraucht; wir hören zwar auch von Mißständen in der Verwaltung, z. B. im Zollwesen; trotzdem aber scheint mir der *Adulatore* viel mehr eine Charakterkomödie als eine Zeitsatire zu sein.

Juristen b. Goldoni.

Dasselbe läßt sich auch von mehreren andern seiner Stücke sagen, so z. B. von den *Baruffe chiozzotte,* wo eher eine Art unbeabsichtigter Satire in seinen Zeichnungen nach der Natur liegt, wie in den famosen Gerichtsszenen,[1]) wo doch sicherlich Goldoni die Satire fern gelegen ist.

Richter.

Der junge Hilfsstrafrichter — möglicherweise wollte hier Goldoni sein eigenes Porträt geben, da er ja selbst einige Zeit coadiutore criminale in Chioggia war — ist ein Mann mit gesundem Empfinden, der das Volk gerne hat, dabei aber doch Geschenken durchaus nicht abgeneigt ist und lieber als mit alten Fischern mit hübschen jungen Zeuginnen verhandelt, mit denen er, wie er selbst sagt: *„una pasta de marzapan“* ist. Es wäre ganz verfehlt, wenn man in diesem harmlosen Volksstück eine Satire auf den Richterstand erblicken wollte. Im Gegenteil, Goldoni hat eine gewisse Vorliebe für die Juristen und liebt es auch, juristische Erörterungen, Streitfragen, ja eine ganze Disputation auf die Bühne zu bringen. Auch hier ist keine Rede davon, daß er mit dieser Disputation, die die *Donna di garbo* führt, etwa das pedantisch gelehrte Brim-

[1]) II, 8—16.

borium der juristischen Disputationen lächerlich machen wollte; auf den ersten Blick möchte dies ja so scheinen, wenn ein Wäschermädchen, das von einem Studenten, mit dem es ein Verhältnis hatte, verlassen worden war, sich in das Haus von dessen Vater begibt, und diesen durch ihre juristischen Kenntnisse so in sich verliebt macht, daß er sie heiraten will; daß sie schließlich in einer wissenschaftlichen Disputation dem Sohne beweist, daß er sie auf sein Eheversprechen hin heiraten müsse. Indes die Sache ist ganz ernst gemeint, das Mädchen beweist ihrem ungetreuen Liebhaber klipp und klar: *„Nuptias non concubitus, sed consensus facit,“* wobei sie den ganzen Apparat der Pandekten-Diskussionen von *probo majores, transeat minor, nego consequentiam* u. s. w. aufwendet. Diese Szene (III, 7.) hat Goldoni also nur eingeschoben, weil es ihn freut, mit seiner Gelehrsamkeit etwas zu prunken, sie ist aber keineswegs eine Satire im Sinne der Doktorpromotion im *Malade imaginaire.* Goldoni legt auch in mehreren anderen Stücken[1]) seinen Personen juristische Auseinandersetzungen in den Mund, die alle auch im obenbesprochenen Sinn aufzufassen sind, also nur als Aufputz, der manchmal sogar etwas aufdringlich didaktisch wird, niemals aber als eine Satire auf die pedantischen Formen eines verknöcherten, am Buchstaben haftenden Juristentums. Mit juristischen Spitzfindigkeiten wissen sich manche seiner Figuren über ihre oft sehr zweifelhafte Handlungsweise hinwegzuhelfen. Überhaupt macht sich die juristische Art zu urteilen, die, ohne auf Gefühle zu achten, einfach sich auf den Standpunkt stellt, ob die Handlung strafbar oder nicht ist, in vielen Stücken unangenehm geltend. Daß eine Handlung zwar nicht strafbar sei, aber doch wider das Ehr- oder Zartgefühl gehen kann, diese Erkenntnis fehlt bei Goldoni; so spielt auch der geschriebene Vertrag eine große

[1]) *L'Avventuriere onorato, Cavaliere di Spirito, Due Gemelli Veneziani.*

Rolle, während sich auch ehrliche Leute bei ihren Versprechungen häufig eine reservatio mentalis wahren; doch hierauf werde ich noch bei dem vielumstrittenen Punkt der Goldonischen Moral zu sprechen kommen.

Advokaten.

Die anderen bei Goldoni häufig zu treffenden Juristen weisen wenig ihrem Stande eigene Züge auf. Denn so wenig Goldoni mit dem betrügerischen Anwalt, dem „dottoraccio“ Buonatesta, der einer armen Witwe all ihr Geld herausschwindelt, ohne für sie das geringste zu tun, den Stand der Juristen an sich angreifen wollte, so wenig wollte er ihn in der *Vedova spiritosa* preisen, wo Dottor Fausto, ein guter Advokat und ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Sohle, seiner Liebe zur Witwe Placida stets treu bleibt. Denn in diesen Stücken, wie in mehreren anderen,[1]) wo der Advokat bald schurkisch, bald ehrlich erscheint, könnte der Advokat fast stets auch etwas anderes sein als Jurist, das heißt mit seiner Eigenschaft als Jurist hat weder seine Rechtlichkeit, noch seine Betrügereien viel zu tun.

Notare.

Ähnlich verhält es sich mit den Notaren, die übrigens meist eine mehr untergeordnete Rolle spielen, was mit ihrem geringeren Ansehen zusammenhängt, das sie in Italien damals — übrigens auch jetzt noch — genießen; so ist ziemlich schablonenhaft der Notar in der *Serva amorosa,* der in der besten Absicht bei einer kleinen Betrügerei mitwirkt und sonst als ganzer Ehrenmann geschildert ist. Ein genereller Zug ist nur der, daß ihm wie allen Notaren bei Goldoni das meiste an der Bezahlung gelegen ist. So ist es nicht gerade sehr skrupulös, wenn der Notar in der *Donna di governo,* als er merkt, daß man hinter seinem Rücken eine Betrügerei vorhat, sagt:

[1]) *L' Impostore*
I Puntigli Domestici
L' Erede fortunata. —
L' Avvocato Veneziano.

„Per quello che si sente par vi sia dell' imbroglio,
Per me basta che paghino, altro cercar non voglio.“[1])

Indes kann auch hier von einer allgemeinen Satire nicht die Rede sein. Die Betrachtung der Juristen bei Goldoni zeigt uns, daß er kein Satiriker war, daß er es nicht gewagt hat, wirkliche Mißstände in der Rechtsprechung bloßzulegen oder auch das zähe Festhalten an alten Formen, wodurch „Vernunft zum Unsinn, Wohltat zur Plage“ wird, zu satirisieren. Und doch hätte eine Zeit, in der ein Richter, der in ein Mädchen verliebt ist, das aber seine Werbungen nicht erhört, dasselbe gleich unter einem nichtigen Vorwand verhaften lassen konnte,[2]) einen politischen Satiriker sehr nötig gehabt. Doch hatte sie in der Rechtsphilosophie einen Beccaria, so fehlte auf der Bühne ein politischer Satiriker; denn Goldoni war alles andere eher.

Ärzte. Von jeher viel der Satire ausgesetzt war der Stand der Ärzte, weil ihre Mißerfolge so in die Augen fallend sind und ihre Eingebildetheit im Mittelalter und in der Renaissance-Zeit im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Wissen und ihren Heilerfolgen standen. Zwischen Petrarcas giftigen Invektiven gegen die Ärzte und den harmlosen Spötteleien Goldonis ist freilich ein großer Unterschied; Goldoni war überhaupt nicht ein prinzipieller Feind der Ärzte, er satirisiert nur die unwissenden, unfähigen Ärzte, während für Petrarca oder Molière eben jeder Arzt schon unfähig ist.

Am besten sind die einzelnen Ärzte in der *Finta ammalata* gezeichnet: Der dumme Arzt Malfatti im *Medico olandese,* der zu allem, was ihm seine Kollegen vorsagen, seine Zustimmung gibt und sich so beständig selbst wider-

---

[1]) V, 8.

[2]) Malamani, La Satira del costume a Venezia nel. sec. XVIII, p. 128.

spricht.[1]) Dann der gescheite, aber betrügerische Arzt Buonatesta, der zwar gleich erkennt, daß der Kranken nichts fehlt, aber trotzdem eine lange Behandlung einleitet, um möglichst viel Geld herauszupressen; ferner der Chirurg Tarquinio, der gegen alle Leiden und Krankheiten nur ein Mittel kennt, nämlich Aderlassen und Schröpfköpfe setzen, und schließlich der gescheite und anständige Dottor Onesti, der das Muster eines gewissenhaften Arztes und eines Ehrenmannes ist. Schon diese — — durch ihre allzugroße Musterhaftigkeit freilich etwas farblos geratene, aber doch völlig ernst gemeinte — Figur zeigt, daß Goldoni nicht den ganzen ärztlichen Stand mit seiner Satire treffen wollte. Er sagt vielmehr ausdrücklich am Schluß der *Finta ammalata*, daß es zwar schlechte Ärzte gebe, aber „unvergleichlich größer ist die Zahl der tüchtigen, ehrlichen und anständigen Ärzte.“[2])

Nichtsdestoweniger richtet er noch manchmal satirische Pfeile gegen sie. Sehr scharf schon ist der Spott in der Komödie *La Metempsicosi*, wo der Arzt sagt, als er vor seinem Richter Pythagoras steht:

„Scrupolo non mi feci d'uccider le persone
Tenendo per sicuro la lor trasmigrazione,
Onde tal'or veggendo un uom vivere in pene,
Facendolo morir credeami di far bene.“[3])

Nicht die Wissenschaft habe ihm gefehlt, um seine Kranken gesund zu machen, sondern die genügende Zeit; denn:

---

[1]) Ein Gegenstück zu ihm ist der holländische Arzt Mann, der hingegen allem widerspricht, was seine Kollegen sagen, obwohl er selbst gar nichts versteht; sein Widerspruchsgeist geht so weit

„Che, acciò un pronostico non gli andasse fallato,
Vorria, se fosse lecito, uccider l' ammalato.“ (II, 2).

[2]) *„ma che senza paragone è maggiore il numero de' medici dotti, sinceri ed onesti.“*

[3]) I, 2.

„Sul più bel della cura per mia contraria sorte,
Venuta è i miei disegni a rompere la morte“.[1])

Noch andere Hiebe auf die Ärzte finden sich in der *Seelenwanderung*. So antwortet Momo, als Pythagoras zu ihm sagt: *„Oggi del sesso imbelle morta non è veruna“* ganz einfach: *„Raccomondiamci al medico perchè ne ammazzi alcuna.“*[2]) Ein andermal sagt Momo:

„L' articolo è indeciso, se han più di vita privi
Gli uomini i loro mali o i medici cattivi.“

Eine ganz ähnliche scharfe Bemerkung über die Ärzte findet sich auch in *Il Cavaliere e la Dama*. Der Diener Pasquino erzählt von seinem Herrn: *„È in letto che sta combattendo fra il male ed il medico;“* Rodrigo fragt: *„Perchè dici così?“* und erhält die Antwort: *„Perchè il male ed i medici fanno a gara per ammazzarlo più presto.“*[3])

All die angeführten Beispiele zeigen deutlich, wogegen sich die Goldonische Satire richtet: nämlich gegen die schlechten Ärzte, nicht wie bei Molière, der die Machtlosigkeit aller ärztlichen Kunst lächerlich macht. Das letztere ist ein im Grunde tief dramatischer Zug und der Grundgedanke des *Malade imaginaire* trotz allen Possengeklingels ein tiefernster. Goldoni dagegen blieb an der Oberfläche, nur die „medici cattivi“ sind die Zielscheibe seines Spottes. War er doch selbst Sohn eines Arztes und trotz seiner robusten Gesundheit von Natur etwas hypochondrisch veranlagt und hatte deshalb eher eine Vorliebe für die Ärzte — freilich nur für die guten. Molière hingegen mußte am eigenen Leibe die Ohnmacht aller ärztlichen Kunst erfahren und dabei sehen, wie sich diese Männer in einer an Größenwahn grenzenden Eingebildetheit brüsteten und sich gegenseitig beweihräucherten. Kein Wunder, daß seine Satire

[1]) I. 2.
[2]) II, 3.
[3]) II, 1.

schneidend, bitter und persönlich wird; Goldoni freilich hat sich über die Ärzte nicht zu beklagen gehabt und so ist auch seine Satire gar nicht so ernst gemeint. In seinem *Medico olandese* hat er sogar, ebenso wie im *Avvocato veneziano* sein Ideal eines Advokaten, so hier einen berühmten holländischen Arzt (er nennt ihn Bainer, meint aber den berühmten Mediziner Boerhaave) zum Titelhelden gemacht. Freilich viel sehen wir im Stück nicht von seiner ärztlichen Kunst; einen hypochondrischen Polen heilt er dadurch, daß er ihm eine heitere Lebensführung empfiehlt und ihm den Rat gibt, sich zu verlieben, worauf dieser sich auch schleunigst in die Nichte des Arztes verliebt. Ferner will er einem flandrischen Marquis, der zu viel schwere Weine trinkt, das Trinken abgewöhnen, indem er ihm rät, nur einmal einen Tag Wasser zu trinken, was dieser natürlich nicht tut; sonst aber hören wir nichts von seinem ärztlichen Können. Gleichwohl aber will Goldoni in dieser Gestalt den ärztlichen Stand preisen. Er wendet sich auch einmal ganz offen gegen Molières Angriffe auf alle Ärzte, indem er in wenig zartfühlender Weise sagt, daß: „Molière es durch die Verallgemeinung seiner Satire auf alle Ärzte verdient habe, daß ihm bei seinem Tode kein Arzt beistehen wollte.“[1]) Daß durch dieses freilich sehr gerechte Abwägen die Komik seiner Satiren leidet, ist selbstverständlich. Es ist dies überhaupt ein etwas philiströser Zug Goldonis, daß er stets gewissenhaft genug ist, seine Satire gegen einen Stand nie zu generalisieren, daß er sich nie ganz loslöst von allen Bedenken und jeglichem Moralisieren und so nie im tollen Übermut seiner Satire alle Zügel schießen läßt, sondern stets maßvoll und korrekt bleibt. So wie sein Spott über die Ärzte ist, so auch der über die Apotheker. Eine seiner besten komischen Figuren ist der schwerhörige Apotheker Agapito in

Apotheker.

[1]) *„Molière mérita qu'à sa mort aucun médecin ne voulût l' assister.“* Vorrede z. *Finta ammalata.*

La Finta ammalata. Seine Leidenschaft für Politik ist so groß, daß sie auf all sein Handeln Einfluß hat, sogar auf die Wahl der Medikamente. Bei einer Streitigkeit zwischen dem Kronprinzen von China und dem Khan sind seine Sympathien so auf Seite Chinas, daß er nur mehr Chinarinde gegen alle Leiden empfiehlt, während er den Khan so wenig ausstehen kann, daß er sagt: *„Ho tanta rabbia contro il Can de' Tartari che non voglio più veder cani."* Auch er will wie der Doktor Buonatesta den Leuten möglichst viel Geld aus der Tasche locken; so möchte er sich sogar das Brunnenwasser, das der Doktor Onesti der Kranken verschreibt, um sie durch dieses Suggestivmittel zu heilen, bezahlen lassen, „da es der Doktor ja als Medikament gebe".[1]) Seine sonstigen Lächerlichkeiten haben mit seiner Eigenschaft als Apotheker nichts zu tun. Wie über ihn, so goß Goldoni seinen Spott auch über einen anderen Apotheker, über Timoteo im *Ventaglio,* der von allen stets zum Narren gehalten wird. Er will immer allen mit seinen Mixturen dienen; im Notfall will er sogar den Chirurgen machen und zur Ader lassen, wobei er es freilich statt mit einer Lanzette mit einem Rasiermesser machen will. Die Arzneien, die die Ärzte verschreiben, erklärt er als *„ciarlatanate"* und läßt nur drei wahre Heilmittel als *„cardini della medicina"* gelten, *„acqua, china, e mercurio".*[2]) So wie er am liebsten alle Leute krank haben möchte, so wünscht auch der Apotheker Fabrizio im *Signor Dottore,* daß mehr Leute krank werden möchten,[3]) und er klagt, daß sich die Bauern selbst kurierten *„L' orto, il pozzo e la dieta è il lor speziale"* und dem Apotheker nichts zu verdienen gäben. Man kann also von einer Satire gegen die Apotheker kaum reden, Goldoni hat einzelne komische Züge an ihnen gefunden, über die er spöttelt, das ist aber auch alles.

[1]) I, 4.
[2]) III, 3.
[3]) I, 1.

So erklärt es wohl auch sein allzu großer Respekt vor der Wissenschaft, daß er auch die Pseudowissenschaft so ziemlich mit seinem Spott verschonte; es wäre dieser Umstand sonst schwer erklärlich, da doch gerade in der italienischen Posie der Renaissance und in der commedia dell' arte sehr häufig die Satire auf den Pedanten zu finden ist.[1]) Bei Goldoni treffen wir nur ganz gelegentliche Verspottungen eines falschen Gelehrtentums; so im *Medico olandese*, wo ein kleiner Zirkel „gelehrter Männer" verspottet wird. Der eine forscht über die Quadratur des Zirkels nach, ein anderer über die *„divisione del punto indivisibile"*, ein anderer über die Ursache von Ebbe und Flut. Dem ersten fehlt, wie er glaubt, nur noch eine Kleinigkeit zur Lösung seines Problems, ebenso ist der zweite, obwohl er nichts gefunden, überzeugt, er werde noch zum Ziel gelangen, während des dritten Weisheit letzter Schluß ist: **Gelehrte und Akademiker.**

„Il mare ogni sei ore cresce, e cala ogni dì
Perchè quando fu fatto, fu creato così."[2])

Gerade die Figur dieses Gelehrten, der über die Ursache von Ebbe und Flut nachforscht, verdirbt die Satire, soweit man bei diesen Zerrgestalten überhaupt von einer beabsichtigten satirischen Wirkung sprechen kann, weil er hier ein ernstliches Problem der Wissenschaft, ein wirklich ergründbares, mit Phantastereien, die unter der Flagge der Wissenschaftlichkeit segeln, zusammenwirft. Man könnte einwenden, unserem Goldoni sei eben die Lösung des letzteren Problems ebenso unwahrscheinlich vorgekommen, wie die Quadratur des Zirkels; wäre dies der Fall, so wäre ja seine Satire berechtigt, wenn auch für unsere Zeit dank der Erfolge der Naturwissenschaft die Komik verloren ginge; es war dies aber nicht der Fall, denn Goldoni spricht später selbst vom

[1]) Man vergleiche dazu Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, p. 207—216 und 428—436.

[2]) IV, 6.

Einfluß des Mondes auf Ebbe und Flut. Er hat also hier einen Fehlgriff gemacht und mit der falschen Wissenschaft auch das ernste Streben nach tieferer Naturerkenntnis lächerlich gemacht. Indes war es ihm überhaupt viel weniger um Satire als um die komische Wirkung dieser gelehrten Herrn mit ihrem Pathos, ihrer Aufgeblasenheit und ihrer steifen Grandezza zu tun. Besser sind seine Satiren auf die Akademien, die „Cruscanti", und die Dichterakademien. So verspottet er in der Figur des Cavaliere del Fiocco die Sucht der Mitglieder der Accademia della Crusca sich nur ganz gewählter, von jeder dialektischen Beimischung freier Ausdrücke und Wendungen zu bedienen, wodurch eine geschraubte, ganz unnatürliche Sprache entsteht. Bei seinem Spott gegen diese „Sprachreiniger" mögen wohl auch persönliche Erinnerungen hereingeklungen haben, denn wie sie Tasso das Leben verbitterten, so haben ihm auch die Puristen mit ihren steten Vorwürfen gegen die dialektische Färbung seiner Sprache manche unangenehme Stunde bereitet. So stellt er hier absichtlich dem affektierten „Cruscante" mit seiner preziösen Ausdrucksweise, einen heiteren natürlichen Venezianer mit seiner frischen ungezwungenen Sprache gegenüber.

Die sprachlichen Eigentümlichkeiten können hier nicht näher erörtert werden; der Ausländer kann auch über die komische Wirkung dieses oder jenes geschraubten Ausdruckes, der speziell florentinischen Wendungen und Wörter, wie etwa „conciossiacosachè" nicht so urteilen wie der Italiener.

Über die Akademie der Crusca macht sich unser Venezianer noch in mehreren Komödien lustig. So in der Figur des Dummkopfes Lelio, der den Damen der Gesellschaft zur Zielscheibe ihres Spottes dient. Als er sich rühmt, er sei Akademiemitglied der Crusca, fragen sie ihn spottend: *„Con quanti zitta si scrive pazzo?"* Da nun ist er schlagfertig genug zu antworten: *„Bisogna distinguere il genere mascolino*

dal femminino. Pazzo si scrive con due zitta, e pazza con quattro.“[1]) Das ärgert natürlich die Damen und sie replizieren seine Höflichkeit: *„Caro signor cruscante, io credo che in testa abbiate più farina che crusca.“*

Auch sonst wendet sich Goldoni mehrmals gegen die gezierte affektierte Sprechweise, zum Beispiel in der *Castalda*, wo Lelio nur in den blumenreichsten Bildern spricht, von der *„cinosura dei pensieri“*, dem *„oroscopo delle fortune amorose“* und so weiter, eine Ausdrucksweise, zu der er, wie er sich ausdrückt, „in mühsamstem Studium die schönsten Blüten des vergangenen Jahrhunderts gepflückt hat“.[2]) Der schlichte Venezianer Pantalone freilich nennt sie *„spropositazzi“*. Auch in *Cavaliere e la Dama* findet sich ein satirischer Ausfall gegen den marinistischen Stil. Der Herr und sein Diener reden vom Liebeskrieg in beständigen Allegorien; so daß der Diener schließlich selbst sagt: *„Chi ci avesse uditi ci avrebbe presi per due commedianti del seicento.“*[3])

Dichterakademien u. Dichter.

Wie die Crusca, so verfolgt Goldoni auch die Dichterakademien mit seinem Spott. In *Il Poeta Fanatico* ist es eine Privatdichterakademie, die Ottavio, ein schlechter, aber um so eifriger Dichter, gegründet hat und deren „Präsident“ er ist, während die Mitgliederschaft sich aus einem Freund von ihm, seiner Tochter und deren Anbeter zusammensetzt. Diese kleine Akademie und ihre „Sitzung“ ist natürlich nur eine Persiflage der Dichterakademien, und zwar eine sehr gute, in der der ganze Pomp einer solchen Sitzung sowohl, wie auch die gegenseitigen Gehässigkeiten und Eifersüchteleien, die sich unter dem Mantel der geschmeidigsten Schmeicheleien versteckend, satirisiert ist.

---

[1]) I, 14.

[2]) Diese Wendung stellt eine spottende Anspielung auf den Wahlspruch der Akademie dar: *„Il più bel fiore ne coglie.“*

[3]) II, 2.

Die ganze Komödie ist eine Satire gegen die Dichtwut;[1]) in Ottavios Hause dichtet alles, der Herr, die Tochter, der Schwiegersohn, sogar die Diener Arlecchino und Brighella; nur die Hausfrau nicht, die mit gesundem Menschenverstand über dieses „Dichten" spottet. Ein hübsches Bild, wie es in diesem Hause zugeht, zeigt sich uns, wenn sie zu ihrem Mann sagt: *„Questa casa è tutta in disordine per causa della poesia. Il padrone poeta, i servitori poeti, la figlia poetessa, nessuno fa il suo dovere, e tocca a me sola a pensare a tutto. Questa mattina per quel che vedo, non si pranzerà. Brighella ha fatta la spesa e poi subito si è ritirato in camera a comporre, e invece di far fuoco, portar acqua si perde a far dei versacci."*[2]) Die Frau will den Diener zum Brotholen wegschicken, allein ihr Mann gibt das nicht zu, weil Brighella gerade an einer Oktave arbeite, die er noch fertig machen wolle.

So stellt der *Poeta fanatico* eine recht gute Satire gegen das Dichten als eine Modekrankheit des 18. Jahrhunderts dar, und gleichzeitig eine Verspottung der marinisierenden und petrarchisierenden Richtung der Zeit.

Eine sehr scharfe Satire gegen die Dichter, die überall zusammenstehlen, findet sich in *La Metempsicosi:*

„Perciò non condannarmi, Pitagora, poichè
Troppi sono i poeti che ruban come me,
Vi sono al nostro mondo bravissimi scrittori
Che rubano a man salva il meglio degli autori;
Se a tutti la sua parte da quei fosse ridata
D' Esopo la cornacchia sarebbe spennacchiata."

Er will ein faules Leben führen *„non voglio far niente, sono avvezzo a godere nell' ozio la mia pace"*, wenn es ihm auch recht schlecht geht, denn *„i lirici poeti muoiono dall'*

[1]) II, 13 und III, 11.
[2]) I, 4.

media". Er arbeitet schon zehn Jahre an einer Komödie und hätte noch zwei Jahre daran zu arbeiten; da sagt ihm Momo

„Misero torneresti a vivere in affanni,
Se a fare una commedia consumi dodici anni,
Le pagano si poco le scene italiane,
Che appena ti darebbono ogni tre giorni un pane."[1])

Noch in mehreren Komödien sind Pseudodichter lächerlich gemacht; in der Figur des Dichters Lelios im *Teatro comico* wird sowohl die secentistische Sprechweise verspottet, wie auch das klägliche Dichtertum der Canevas-Verfasser der commedia dell' arte. Mehr richtet sich dabei die Satire gegen die Stegreifkomödie als gegen den Dichter; dieser ist ein armer Schlucker, der sich mit seinen Stücken kaum das Notwendigste verdienen kann, so daß der Schauspieler Petronio, als er ihn kommen sieht, bedauernd ausruft: *„Poverino! è molto magro."*[2]) Auch hier mögen wohl einige Reminiszenzen mitspielen. Wie man einträgliche Posten bekommen kann, zeigt uns Goldoni in der *Donna di Maneggio*, wo der „Dichter" Ridolfo ein Mädchen heiraten muß, um dann die Stelle als Theaterdirektor in Petersburg zu bekommen; freilich, wie nachträglich recht schwach motiviert wird, liebte er das Mädchen schon früher. Jeder hat aber nicht eine solche Protektion und so ist ein ähnlicher hungerleidender Dichterling wie Lelio der „poetastro" Maccario im *Impresario di Smirne*, der stets aus denselben Stoffen neue Stücke zu machen weiß, wozu er nur ein paar Bücher braucht, die Werke von Pariati, Apostolo Zeno und Metastasio und vor allem das Reimbuch, wenn es ihm auch gar nicht darauf ankommt, ruscello auf cielo u. s. w. zu reimen. Dies führt uns auf das Gebiet der literarischen Satire Goldonis, die sich, wie schon mehrmals betont, hauptsächlich gegen das marinistische Preziösentum in der Literatur im allgemeinen und besonders

Literarische Satire.

[1]) II, 3.
[2]) I, 11.

in der commedia dell' arte richtet, die Goldoni auch sonst häufig mit seinem Spott verfolgt, der freilich meist etwas zu Didaktisches hat und zu sehr die ausgesprochenen Reformabsichten erkennen lässt. Am deutlichsten zeigt sich dies im *Teatro comico,* ein Stück, das überhaupt weniger eine Komödie als ein Reformprogramm, eine dialogisierte Poetik Goldonis darstellt. Lelio nennt zum Beispiel den Titel seines neuen Canevas: *„Pantalone padre amoroso con Arlecchino servo fedele, Brighella mezzano per interesse, Ottavio economo in villa, e Rosaura delirante per amore,“* ein Titel, der zugleich eine förmliche Inhaltsangabe des Stückes darstellt, was Lelio besonders schön findet. Auch sei es ein großer Vorzug dieser Titel, daß man jede Saison einen Teil davon nehmen könnte und so immer ein „neues“ Stück habe. Außer diesem Geschäftstrik werden noch die steten Wiederholungen und Gemeinplätze in allen Stegreifkomödien gerügt, daß man immer im voraus schon wisse, was kommen muß, dann die Unsitte, der Einheit des Ortes zuliebe die ganze Handlung auf offener Straße vor sich gehen zu lassen, die derben Mittel der Komik, die Prügeleien und vieles andere; die ganze Komödie ist ja eine Polemik gegen die Stegreifkomödie.

Auch in der *Pamela nubile* wird sie lächerlich gemacht. So rühmt der vielgereiste läppische Lord Ernold die *„cose spiritosissime“*, die Arlecchino vorbringe, wenn er statt *dottore dolore* sage, *padrone poltrone,* statt *lettera lettiera* u. s. w.; besonders komisch findet er auch die steten Prügeleien. Es sind also wieder ähnliche Einwände gegen die commedia dell'arte wie im *Teatro comico.*

Außer auf die Stegreifkomödie finden sich auch sonst noch gelegentlich in den Komödien literarische Satiren; so macht sich Goldoni im *Ventaglio* über die Freude an Märchen

[1]) I, 11.

lustig, daß die Erwachsenen Märchen läsen wie kleine Kinder,[1]) was sicher einen Hieb auf Gozzi bedeutet. Oder in der *Donna di garbo* spottet er über die occultistischen Schriften, die zu seiner Zeit wohl viel gelesen wurden, über Raimund Lullus, Mirandolanus,[2]) Alessandro Farra und Trithemius.[3])

Ein andermal in *Il Ritorno dalla Villeggiatura* macht er sich über eine praktische Lebensphilosophie lustig, die unter anderem lehrt: „Wenn einen ein lästiger Gedanke beschäftigt, so muß man suchen, auf einen diesem entgegengesetzten Gedanken zu kommen.“ Goldoni hatte hiebei sicher ein bestimmtes Werk im Auge, wie bei manchen anderen literarischen Seitenhieben, die einer späteren Zeit dadurch unverständlich sind.

Schauspieler u. Sänger.

Haben bei Goldonis Satiren gegen die Theaterdichter sicher viel eigene Erfahrungen mitgespielt, so noch mehr bei seinen Satiren gegen die Schauspieler und Sänger. Die meisten Hiebe finden sich naturgemäß in den zwei Komödien, die uns mitten in das Volk der Schauspieler und Sänger versetzen, in dem *Teatro comico* und im *Impresario delle Smirne*. Beide Stücke zeigen uns klar, daß Goldoni auf Seite der Schauspieler steht, während er die Sänger und Sängerinnen scharf angreift; deren Hochmut und Arroganz stellt er die Bescheidenheit und Intelligenz der Komödianten gegenüber. Zwar hat er an den Schauspielern auch manches auszusetzen, so zum Beispiel, daß sie ihre Rollen nicht gut lernen; man weiß ja, welche Mühe Goldoni hatte, die an das Improvisieren gewöhnten Schauspieler an ein regelrechtes Rollenstudium zu gewöhnen. In humorvoller Weise malt er uns die Situationen, die aus einer mangelhaften Rollenkenntnis entstehen, wie die Schauspielerin bei der

[1]) I, 3.

[2]) Wen er damit meint, ist mir unklar; wenn er auf Pico della Mirandola anspielt, so ist ihm ein Lapsus unterlaufen, da Pico bekanntlich gerade einer der eifrigsten Bekämpfer aller Occultistik, Alchymie u. s. w. war.

[3]) I, 12.

Probe gerade in den tragischsten Momenten immer leise über den Souffleur schimpft; der kann es überhaupt keinem Schauspieler recht machen, bald soll er nicht soufflieren, bald wieder soll er es tun. Die Schauspielerin Placida gibt ihm die schwer zu befolgende Weisung: *„Dove so la parte, suggerite piano, dove non la so, suggerite forte.“* Der arme Souffleur kennt sein Los schon und weiß, daß die Schauspieler stets dem Souffleur die Schuld geben, wenn sie ihre Rollen nicht können. Doch dies sind kleine Fehler, die Goldoni auch absolut nicht ernst nimmt; sonst sind seine Schauspieler ein heiteres, lebensfrohes Völkchen, das lebt und leben läßt. Anders die Sänger. Ihr Hochmut ist unerträglich, besonders über ihre Kollegen vom Schauspiel dünken sie sich unendlich erhaben, diese wieder haben auch für sie keine sonderliche Hochachtung. Eine sehr gute Szene im *Teatro comico* illustriert uns dieses Verhältnis. Die Sängerin Eleonora kommt aufgeputzt in die Gesellschaft einer Schauspielertruppe. Alle stehen auf, behalten die Hüte in der Hand und beantworten respektvoll ihre Fragen. Doch als sie sagt, sie sei eine Sängerin, „schauen sich alle an und setzen die Hüte wieder auf“ [1]) und der Capocomico fragt ganz enttäuscht: *„Ella è dunque una cantatrice?“* worauf sie stolz antwortet: *„Sono virtuosa di musica.“* Über die an Größenwahn streifende Eingebildetheit der Sänger spottet Goldoni auch sonst oft. Die ganze Komödie *L' Impresario delle Smirne* ist nichts anderes als eine Satire auf den dummen Stolz, die lächerlichen Rangstreitigkeiten, die gegenseitigen Eifersüchteleien, Bosheiten und Verleumdungen der Sänger und Sängerinnen. Keiner will eine zweite Rolle übernehmen, jeder möchte nur in Hauptrollen auftreten und jede Sängerin möchte Primadonna sein. Ein besonders eingebildeter Sänger ist Carluccio,

[1]) *„Tutti si guardano fra di loro e si mettono il cappello in testa.“* (II, 15.)

der sich stets in den höchsten Tönen rühmt, sich einen hervorragenden Künstler nennt, der „einer der berühmtesten, wenn nicht der berühmteste Sänger aller Länder“ sei, der behauptet, überall, wo er gesungen, seien die Theaterunternehmer reich geworden, und ein Triller, eine Cadenz von ihm feßle das ganze Publikum.[1]) Und in Wahrheit ist er ein höchst mittelmässiger Sänger, der trotz seiner hohen Gageansprüche schließlich mit dem geringsten Honorar zufrieden ist. In versteckterer Weise zeigt sich die Überhebung in den beiden Sängerinnen Tognina und Annina, die sich beständig den Rang der Primadonna streitig machen. Sonst hat unser Theaterdirektor bei den Sängerinnen auch einen lockeren Lebenswandel auszusetzen, zum Beispiel bei Lisaura in *Bottega del caffe* oder den beiden Schauspielerinnen in der *Locandiera*.

Daß Goldoni noch manchen satirischen Zug in diese Komödien der Schauspieler- und Sängerwelt brachte, ist klar. So wendet er sich mit gebührender Schärfe gegen die damals noch bestehende Barbarei der kastrierten Tenorsänger. Mit Bezug darauf läßt er auch in einer anderen Komödie[2]) einen Eunuchen sagen:

„Eppure intesi a dire vi sieno in altri stati
Degli uomini miei pari e ricchi e fortunati.
Se avessi bianco viso, andar vorrei lontano
A far la mia fortuna da musica soprano.“[3])

Theaterpublikum.

Auch das Theaterpublikum entgeht seinem Spott nicht, der freilich für unsere Begriffe im Verhältnis zur Aufführung des Publikums viel zu gelinde ist. Der Souffleur beklagt sich darüber, daß die Bühne immer so voll von Zuschauern ist,

[1]) III, 2.

[2]) *Ircana in Ispaan*, I, 5.

[3]) Gegen diese Unsitte wurde von verschiedenen Seiten angekämpft, doch ziemlich lange vergeblich. Eine spätere Komödie richtet sich auch dagegen, nämlich Albergatis *Il ciarlatore maldicente*.

daß sich die Schauspieler kaum mehr bewegen könnten, dann erfahren wir von einer damals recht beliebten Unterhaltung, nämlich von den Gallerien den Leuten im Parterre auf die Köpfe zu spucken.[1]) Ferner lärmt das Publikum so, daß die Schauspieler sich oft nicht mehr verständlich machen können, es pfeift, macht das Krähen der Hähne nach u. s. w.[2]) All diese Unarten entschuldigt Goldoni, weil er doch nicht den Mut hatte, dem Publikum von der Bühne aus Anstand zu lehren. *„In un pubblico conviene avere pazienza.“* — *„Gioventù allegra, vi vuol pazienza.“* Schließlich sagt er, das Publikum, das ins Theater gehe, halte es eben mit einem Vers, der heißt:

„Signor mio, non vi è riparo.
Jo qui spendo il mio denaro,
Voglio far quel, che mi par.“

Die Satire ist also hier sehr wenig zu spüren; und doch hätte sie vielleicht noch einiges bessern können. Keine Zeit wohl[3]) hätte hier so dringend einer Reform bedurft. Das Theater war, wie Malamani sagt: *„una feconda palestra d'amore, di chiacchiere, d'invidiuzze mondane. Ogni palchetta quasi era un tempio di Venere.“* Ja, Malamani geht sogar so weit zu behaupten: *„Sfido io che la futura generazione serbasse l' umore giocondo di tra le comuni sventuri: la più parte fu concepita in teatro!“*[4]) Und was das Lärmen im Theater betrifft, so kann man sich da wohl kaum eine rechte Vorstellung machen; besonders wir Nordländer nicht, bei denen auch ein modernes italienisches Theaterpublikum etwas unmögliches wäre. Also

---

[1]) Dagegen hatten sich schon vorher manche Satiriker gewendet, allein vergeblich. Besonders anschaulich schildert diese schöne Sitte Gasparo Gozzi in seiner „Gazzetta Veneta“ Nr. 86.

[2]) *Teatro comico*, III, 10.

[3]) Zu Molières Zeiten waren die Verhältnisse allerdings noch schlimmer. Wie damals die Theater- und Bühnenverhältnisse und das Publikum waren, darüber vergleiche man Schneegans: Molière, p. 71—73.

[4]) l. c., p. 63.

in dieser Hinsicht war Goldoni kein Reformator; hier scheute er sich, dem Publikum Weisungen zu geben, wo er doch sonst oft aufdringlich didaktisch wird.

Desgleichen zeigt er eine ähnliche Zurückhaltung einem anderen Übelstand seiner Zeit gegenüber, dem Cicisbeentum. Auch hier bemerkt man wieder seine Reserviertheit in Behandlung geschlechtlicher Verhältnisse; wie er ja stets die Art eines Verhältnisses zu erraten dem Hörer überläßt, so besonders hier. Nach Goldoni wäre der Hausfreund wirklich nur ein Freund der Frau, was dem Kenner der kulturellen Verhältnisse der Republik Venedig unmöglich erscheint. Es läßt sich freilich sehr schwer auseinanderhalten, wieweit die Schuld an dieser Idealisierung die Zensur, die Naivität Goldonis oder seine Theaterreform trägt. Sicher ist aber, daß man, nachdem Goldoni das Verhältnis zwischen Frau und Cicisbeo allen Ernstes als rein platonisch darstellt, von einer Sittensatire schwerlich mehr reden kann. Wenn man also hier grelle Kulturbilder erwartet, die mit juvenalischem Zorn zeichnen, wie durch die Hausfreunde jeder Familienzusammenhalt im Innern zerstört wird, oder auch nur glaubt, die Lächerlichkeit der damaligen Anschauungen, die dem Hausfreund viel größere Freiheiten gestatten als dem eigenen Gatten, bloßgestellt zu sehen, so wird man sich sehr enttäuscht sehen. Denn der Cicisbeo ist bei Goldoni eigentlich nur ein nahezu willenloses Geschöpf, ohne eigene Individualität. Puppen sind die beiden Hausfreunde in der *Famiglia dell' antiquario,* beide haben nur das zu sagen und zu tun, was ihnen ihre Damen vorschreiben. Eine köstliche Szene in diesem Stück ist die, wo die beiden Hausfreunde den Frieden zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter herstellen sollen und wie sie als Parlamentarier immer erscheinen, dann wieder fortgehen, um ihren Damen wieder das Ergebnis mitzuteilen und ihre weiteren Wünsche zu hören; doch hat die Komik dieser Szene absolut nichts damit zu tun, daß die

Cicisbeat.

Parlamentarier gerade die Hausfreunde der Damen sind. Die Stellung des Hausfreundes ist keineswegs eine angenehme; er muß ohne Widerspruch alle Launen der Dame ertragen und darf ihr niemals widersprechen; dafür darf er ihr die Schokolade reichen oder heißes Wasser bringen, das sie mitunter auch auf ihn schüttet, wenn es ihr zu heiß vorkommt[1]) u. s. w. Bei einer launischen, zänkischen Frau Cicisbeo zu sein, ist daher durchaus kein Vergnügen. Alonso in *Il Cavaliere e la Dama* muß dies erfahren und er sagt sich selbst: *„Gran pazzia è la nostra! Servir per diletto e soggettarsi alle ridicole stravaganze di una donna, per avere il grand' onore di essere nel numero de' cavalieri serventi.“*[2])

Ein satirisches Schlaglicht wirft Goldoni auch auf die verkehrte Moralauffassung seiner Zeit in einem kleinen Gespräch zwischen Virginia und Clarice. Virginia behauptet nämlich, wenn sie Witwe würde, würde sie sofort wieder heiraten. Clarice zweifelt sehr daran, nachdem Virginia ja *„un diavolo di cicisbei“* habe. Diese meint: „Ja gerade deshalb“; *„maritata li posso avere, e vedova non potrei,“* worauf Clarice verständnisinnig zustimmt: *„Ah si! il marito serve di mantello.“*[3])

Goldoni hat bei der Schilderung seiner Cicisbei eine ganz eigenartige Vermischung vorgenommen, die uns über die Art, wie er eigentlich über das Unwesen der Hausfreunde denkt, völlig im unklaren läßt, denn während Don Rodrigo in *Il Cavaliere e la Dama* wirklich nur der Freund der Donna Eleonore ist, läßt die sinnliche Glut in Luigi im *Avaro geloso,* mit der er *„innamorato come una bestia“* darnach trachtet Eufemias Hausfreund zu werden, ganz andere Absichten erkennen. Jedenfalls können wir, ohne auf andere Cicisbeis näher einzugehen, die alle nur Variationen desselben Typus darstellen, sagen, daß

[1]) *Famiglia dell' antiquario,* II, 15.
[2]) I, 10.
[3]) III, 7.

Goldoni das Unwesen der Hausfreunde viel mehr als Komiker denn als Satiriker aufgefaßt hat. Und das ist hier verfehlt, denn die Cicisbei sind, wie Ruth sagt, „ganz widerliche flache Geschöpfe, die auf der Bühne dieselbe Langweile hervorbringen, die jedem denkenden Manne das leere Treiben selbst hervorbringen muß: Geschöpfe, die sich aller Energie und alles eigenen Willens begeben haben, entweder träge Hungerleider, die sich doch das Ansehen geben, ein Haus zu ehren, wenn sie dort alle Tage essen, oder traurige Schatten ohne Fleisch und Blut, ohne Willen und Gesinnung, die ihren Damen in allen Launen dienen, ja, die nur dazu existieren, damit die Damen eine gedankenlose, sinnliche (das wohl nicht!) Unterhaltung haben, bei hellem Morgen Hazard spielen und so weiter".[1])

Die Ehemänner der „bedienten" Frauen, die im besten Einvernehmen mit den Cicisbeis stehen oder eben den Cavalier servente bei einer anderen Dame machen, sind ebensowenig komische als vielmehr abstoßende oder interesselose Figuren. Diese völlige Gleichgültigkeit zwischen Eheleuten gehörte damals ja zum guten Ton; *„in oggi un marito che accarezzi la moglie si rende ridicolo"* heißt es in der *Buona moglie.*[2]) War ein Mann aber im Herzen doch eifersüchtig, so suchte er sich wenigstens allen Anschein zu geben, als kenne er gar keine Eifersucht, wie wir dies an Don Roberto in der *Dama Prudente* gesehen haben.

Die erbärmlichen Eheverhältnisse, eine notwendige Folge der häufigen „Vernunftheiraten", deckt Goldoni auch manchmal auf; daß man aber auch hier jedes tiefere Eindringen, jede Schärfe der Satire vermißt, braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden. Stellen doch viele Stücke Goldonis unbewußterweise eine Satire der damaligen Verhältnisse vor, in- **Ehe und Liebe.**

[1]) In Prutz, Literärhist. Taschenbuch, p. 316.

[2]) II, 23.

dem die von ihm als edel und ideal hingestellten Männer und Mädchen sich bei ihrer Heirat meist von den schmutzigsten materiellen Interessen leiten lassen; daß die Liebe dann nicht sehr tief ist, läßt sich denken. Diese Gleichgültigkeit, ja der Haß zwischen den Eheleuten reizt Goldoni manchmal zur Satire. So ist eine recht liebe Frau Donna Claudia in *Il Cavaliere e la Dama*; sie sagt von Donna Eleonora, die eben die Nachricht vom Tode ihres Gatten erhielt, daß sie sie beneide, da sie besser daran sei als sie; auf die Frage: *„Perchè sta meglio di voi?“* antwortet sie: *„Perchè si è liberata dalla catena del matrimonio.“* Als sie dann hört, ihr eigener Gatte habe ein Duell, ist sie sehr in Angst, nicht etwa, daß ihr Gatte fallen, sondern daß er seinen Gegner töten könnte, und dann würde man seine Güter konfiszieren, worunter sie zu leiden hätte, da sie dann kein so schönes Leben mehr wie jetzt führen könnte. Einmal sagt sie auch ihrer Freundin: *„Sapete cosa dicono gli uomini di noi? Che vi sono per essi due giorni felici. L' uno quando si maritono, e l' altro quando muore ad essi la moglie, e perchè non abbiamo noi a dire lo stesso di loro?“*[1])

Daß bei solchen Ansichten die Frauen auch der Überzeugung sind, daß es eine Frau um so besser habe, je dümmer ihr Mann sei, kann nicht wundernehmen. Wir finden dies auch wiederholte Male ausgesprochen; in der *Castalda* z. B. sagt Corallina, als Rosaura den tölpenhaften, ihr vom Vater bestimmten Bräutigam nicht heiraten will: *„A me piacciono tanto gli uomini sciocchi. Se avessi a scegliermi un marito, sempre lo cercherei sciocherello piuttosto che spiritoso ed accorto.“*[2]) Auch Pantalone redet seiner Nichte zu, den Lelio zu nehmen: *„El xè gnocchetto. Meggio per vu, cara fia, lo manizerè a vostro modo.“*[3]) Also je dümmer des Mann, desto besser für die Frau.

[1]) III. 7.
[2]) I, 14.
[3]) I, 12.

hnlichen Maximen für Vernunftehen begegnen wir noch anchmal. So predigt Angiola in den *Donne di casa soa* der ngen Checca als einzig Vernünftiges die Versorgungsehe.

„J omeni, fia mia, i xè tutti compagni.
Basta per mantegnirse che i gh'abbia dei vadagni,
Basta che andar ve tocca con un omo d'onor.
Anca mi mio mario l' ho tolto senza amor;
E no gh' ho pensà gnente, e me son rassegnada,
Bastandome de dir, alfin son maridada.
J amori delle putte i xè pettegolezzi,
Passa presto l' amor co no ghe xè più bezzi.“[1])

Ähnliche Ansichten über die Ehe hat auch der weiberindliche Levantiner Isidoro.[2])

Daß es Goldoni mit diesen Grundsätzen nicht allzu ernst ar, geht aus anderen Stücken hervor, wo er sich gegen die pekulationsehen wendet, bei denen die Liebe gar nicht mitsprechen hat, und die der Vater einfach als Geschäft abhließt, ohne sich auch nur im geringsten um die Neigungen nd das Herz seiner Tochter zu kümmern. Im *Padre di famiglia* det Rosaura ihrer Schwester zu, sich nicht zu fügen und en Mann, der ihr bestimmt wird, nicht „mit geschlossenen ugen zu nehmen“. Denn das erste in der Ehe sei die Liebe, nst werde einem das Haus zur Hölle.[3]) Ein andermal empehlt der Kaufmann Anselmo in *Il Cavaliere e la Dama* eine ne, die nicht so sehr auf Schönheit als auf Verstand und nd gute Eigenschaften aufgebaut sei; man müsse, wie er eutlich sagt, *„pensare più al giorno che alla notte“*.[4]) Desgleichen ottet Goldoni in *Il Ritorno dalla Villeggiatura*, daß in der Ehe

[1]) I, 7.
[2]) I, 9.
[3]) *„Il matrimonio vuol pace, vuol amore, vuol carità. Il marito ogna prenderlo di buona voglia, che piaccia, che dia nel genio; altrinti v' è il diavolo, v' è il diavolo, che il ciel ci guardi.“* (I, 15.)
[4]) III, 9.

die Liebe auch zu einem ungeliebten Manne mit der Zeit sich einstelle. Mit diesem alten und ewig neuen Selbstbetrug aller Spekulationsgeister, tröstet sich auch Giacinta, eine kühle, berechnende Natur, darüber, daß sie ihrem Bräutigam auch nicht die geringste Liebe entgegenbringt. *„Ho sentito dire che tanti che si sono sposati per amore, si sono prestissimo annojati, e pentiti; e che altri che l'hanno fatto per impegno, per rassegnazione semplice e con poco amore, si sono poi innamorati col tempo, e sono stati bene insino alla morte.“* Da antwortet ihr Brigida mit scharfer Ironie: *„Certo, signora, ella non correrà pericolo d' annojarsi per averlo troppo amato sinora.“*[1])

Hat Goldoni hier die liebesleeren Ehen satirisch beleuchtet, so gibt er uns auch manchmal Beispiele echter Gatten-liebe;[2]) dies ist auch der Grundgedanke der *Griselda*, wo er Boccaccios Novelle von der Griseldis, dieses Hohelied der treuen Liebe, zu einem Dreiakter verwässert hat. Doch hier wie in den anderen angeführten Stücken wird er — die *Buona moglie* ausgenommen — unwahr und sentimental. Dagegen zeigen uns viele andere Komödien ohne Goldonis Absicht, wie verwirrt die ethischen Anschauungen der damaligen Zeit waren, wie der Spekulationsgeist, das Haschen nach Gewinn, eine ganz am Materiellen haftende Gesinnung keine tiefere, edlere Empfindung aufkommen läßt. Und dies ist ein Grundzug aller Goldonischen Schöpfungen, daß wir nirgends eine tiefere Leidenschaft finden, die sich mit all ihren Kräften gegen die Beschlüsse anderer und gegen alle Hindernisse stemmt, die sich der Verwirklichung eines Planes in den Weg stellen,

---

[1]) I, 5.

[2]) *La Buona Moglie*
La Moglie Saggia
Il Burbero Benefico
La Peruviana (III, 5)
La Dama Prudente.

nirgends eine Leidenschaft, die alles Fühlen und Denken beherrscht, nirgends eine wahre Liebe oder überhaupt ein höheres, ideales Motiv: die Triebfeder aller Handlungen seiner Personen ist fast immer der Gewinn, der Nutzen, der Vorteil. Natürlich wäre es verfehlt, dies Goldoni allein zuschieben zu wollen; er ist ja ein Kind seiner Zeit, und die war eben wie kaum ein anderes Jahrhundert materiell, nüchtern und berechnend. Und das zeigt sich besonders klar in ihrem Verhältnis zur Ehe. So konnten auch nur in seiner Zeit Szenen als komisch gelten, wo der Mann seine Frau (in *La Moglie saggia*) oder die Frau den Mann (in *L' Ippocondriaco*) zu vergiften trachtet.

Die meisten Ehen in Goldonis Komödien sind nur Geschäfte; so heiratet Leonardo in der Villeggiatura-Trilogie Giacinta nur, um aus seinen Schulden herauszukommen, und sie ihn nur, weil sie es einmal versprochen hat; oder Guglielmo nimmt Vittoria nur deshalb zur Frau, weil Giacinta es ihm so vorschlug. Aus bloßer Geldsucht heiratet die Castalda ihren Herrn: *„Per me vorrei ch' egli avesse altri vent'anni di più, purchè per ogni anno gli crescessero mille scudi."*[1]) Das männliche Gegenstück dazu ist der *Giuocatore*, der, um seinen Finanzen aufzuhelfen, sogar die alte 76jährige Gandolfa heiraten möchte, die er später, als er wieder zu Geld gekommen ist, einen *„cadavere puzzolente"* nennt.

Diese Beispiele moralischen Prostituiertentums ließen sich noch um eine sehr große Zahl vermehren. Doch sie würden eben auch nur beweisen, daß, wie schon gesagt, Goldoni und seine Zeit wahre Liebe und innerliche Ethik nicht kennen und daß vieles, was auf uns schon verletzend wirkt, für das 18. Jahrhundert nur eine komische Wirkung hatte. Ähnlich verhält es sich mit der Beobachtung, die man in Goldonis Stücken machen kann, daß sich auch nicht eine einzige trauernde

[1]) III, 9.

Witwe findet, obwohl die Zahl der Witwen in seinen Komödien sehr groß ist.[1]) Die meisten sind sogar sehr froh, daß sie den Mann los sind. So sagt Corallina in der *Castalda* von ihrem verstorbenen Mann: *„Grazia al cielo, me ne son liberata!“* Desgleichen freut sich ihrer wiedergewonnenen Freiheit die Marchesa Ippolita im *Amante di se medesimo.* Sogar die tugendhafte Eleonora in *Il Cavaliere e la Dama* verlobt sich am selben Tage, an dem sie die Nachricht vom Tode ihres Gatten erhält, mit ihrem Cicisbeo, dann freilich besinnt sie sich und geht (wieder ein Beweis für die rein äußerliche Moral) vor ihrer zweiten Heirat auf ein Jahr in ein „ritiro“. Also nicht eine trauernde Witwe! Goldoni spricht es selbst im *Cavaliere di spirito* aus:

„Soglion le vedove, per arte o per virtù,
Piangere il loro sposo, tre o quattro giorni al più.“[2])

Es lag mir hier ferne, das schon so oft behandelte oder auch mißhandelte Thema „Goldonis Moral“ erörtern zu wollen. Die Sache ist ja ohnehin für einen vorurteilsfreien Beobachter zu klar und nur eine einseitige Betrachtungsweise kann zu dem Resultat führen, daß unseres Venezianers Stücke „höchst gefährlich“ seien, wie dies Ruth behauptet,[3]) oder in geradezu kindischer Weise Schedoni in seinen „Influenze morali“,[4]) wo er sich die Mühe gibt, jeden einzelnen Verstoß der Lustspiele gegen die „Moral“ zu brandmarken. Die Frage nach der Moral der Stücke gehört auch nicht in den Rahmen dieser Arbeit;

---

[1]) *La Vedova spiritosa*
La Vedova scaltra
L' Avaro
La Pupilla
La Castalda
La Madre amorosa u. s. w.

[2]) I, 1.

[3]) In Prutz, Literärhist. Taschenb 1846, p. 319.

[4]) Modena 1810.

ich wollte mit meinen Beispielen nur zeigen, daß Goldoni auch in der Beurteilung der Eheverhältnisse kein Satiriker war, da er sich nicht über die Ansichten seiner Zeit und deren verkehrte ethische Begriffe erheben konnte, und daher auch, da er nicht über den Verhältnissen stand, sie nicht satirisieren konnte.

Trägt hier größtenteils der Mangel eines persönlichen selbstständigen Urteils die Schuld, daß er keine wahre Satire schrieb, so haben in anderen Fällen äußere Verhältnisse, d. h. die Zensur und eine allzugroße Rücksichtnahme seiner Satire die Hände gebunden, insbesondere, wie wir später sehen werden, den Vertretern der Kirche gegenüber.

Die Frau bei Goldoni.

Seine eigene Scheu, jemand zu verletzen und eine daraus resultierende allzugroße Zartfühligkeit trägt die Schuld an der Kraftlosigkeit seiner Satire auf die Frauen. Goldoni befand sich hier in einem Dilemma, weil einerseits eine wirkliche Satire auf die Frau eine Satire auf die Gesamtmoral seiner Zeit geworden wäre, wovor er seiner ganzen Veranlagung nach zurückschreckte und weil andererseits eine Darstellung der Frau, losgelöst von den Zeitverhältnissen, etwas Farbloses, Unwahres bekommen mußte. Und das zeigt sich auch bei Goldonis Frauengestalten; die meisten von ihnen haben etwas Konstruiertes, nicht wirklich Geschautes; ich denke hier besonders an die Frau in der Gesellschaft, im öffentlichen Leben. Was für eine geschraubte Figur ist z. B. die „Donna di maneggio“, die in der Welt lebt, hier einen Dichter protegiert, dort eine Ehe stiftet, einen großen brieflichen Verkehr unterhält u. s. w. Von einer Satire darauf, daß eigentlich die Frau in Venedig damals herrschte, daß das ganze Leben und Empfinden einen ausgesprochen feministischen Zug hatte, daß Venedig in einer orientalischen Weichheit seinem Untergang entgegenträumte, spüren wir bei Goldoni recht wenig. Während die Stimme einiger männlich fühlender Satiriker wie eine Kriegstrompete in die schwüle Stille dieses sybaritischen Dahin-

dämmerns hineingellt, fühlt sich unser Venezianer, der ja nie ein Weltverbesserer sein wollte, in dieser Atmosphäre ganz behaglich und denkt gar nicht daran, daß seine Zeit auf diesem Pfad geradewegs dem Ruin entgegengeht. Nur sehr selten wird hier seine Satire zum Sittenbild; daß er aber doch den Mangel jeder starken Männlichkeit fühlt, beweisen einige, freilich recht vereinzelte Stellen. So läßt er den alten Pantalone in den *Femmine puntigliose* ausrufen: *„Gran cossa xè questa! J omeni xè arrivai a un segno che debotto no i gh' ha de omo altro che el nome. Le donne le ghe comanda a bacchetta. Per le donne se fa tutto, e chi vuol ottegnir qualche grazia, bisogna che el se raccomanda a una donna"*.[1]) Aber wie gesagt, sind derartige sittengeschichtliche Ausblicke recht selten. Meist entbehrt seine Satirisierung der Frau fast aller zeitlichen und lokalen Beziehungen, so daß wir hier vielmehr eine allgemeine Charaktersatire als eine Sittensatire vor uns haben. Da aber doch die Art, wie die allgemeine Charakterisierung der Frau gehalten ist, zeitgeschichtliche Rückschlüsse gestattet, sei sie hier behandelt. Es sind hauptsächlich die kleinen Fehler, die für das weibliche Geschlecht zu allen Zeiten als typisch galten, die in den Komödien satirisiert werden. So finden wir neugierige, eifersüchtige, klatschsüchtige, eigensinnige und launische Frauen. Die Neugier betrachtet Goldoni als ein Erbübel der meisten Frauen. Gleich mehrere neugierige Frauen, die übrigens vorzügliche persönliche Nuancierungen aufweisen, lernen wir in *Le Donne curiose* kennen. Daß ihre Männer einen Klub gegründet haben, in dem niemals eine Frau Zutritt haben soll,[2]) erweckt natürlich ihren Argwohn und läßt in ihnen

[1]) II, 14.

[2]) Ob darunter wirklich eine Freimaurerloge gemeint ist oder nicht, tut hier nichts zur Sache. Direkte Anspielungen dafür sind im Stück selbst nicht vorhanden und dem unbefangenen Leser oder Hörer wird sicher nicht der Gedanke kommen, daß unter dem Klub eine Freimaurerloge verstanden sein soll. Hat Goldoni wirklich diese Absicht gehabt, wie aus seinen eigenen

en Wunsch rege werden, hinter das Geheimnis, das ihrer nsicht nach dabei ist, zu kommen. Als sie schließlich erennen, daß sie ihre Männer in falschem Verdacht hatten, eben sie diesen selbst die Schuld daran, da sie ihre Neugierde o gereizt hätten. *„Alfin siam donne. Quel sentir a dire là entro non possono andare le donne è lo stesso che metterci in esiderio d' andarvi.“*[1]) Von anderen neugierigen Frauen hörten ir schon gelegentlich z. B. von der Heuchlerin Rosaura in *l Padre di famiglia.* Auch vielen anderen Goldonischen rauen ist der Zug der Neugier eigen.[2])

Sehr gut hat Goldoni den weiblichen Eigensinn und den Widerspruchsgeist dargestellt, besonders in der Figur Doroteas n dem, Dufresnys Komödie nachgebildeten, sehr amüsanten *Spirito di contraddizione.* Auch sonst fanden wir schon mehrere rauen, die um jeden Preis ihren Willen durchsetzen. Überaupt sind Goldonis Frauen fast alle viel energischer, als seine chwachen, willenlosen Männer, z. B. *La Donna Sola, La Dama Prudente, La Donna di Maneggio* u. s. w. Es ist dies einer er oben erwähnten zeitgeschichtlich interessanten Ausblicke. Die schlauen, gewandten, kecken, unternehmenden Frauen stellen uch den Typus dar, der Goldoni am besten gelang; von der rischen Mirandolina war bereits früher die Rede, ebenso von er *Sposa sagace*, die ihre Listigkeit unter dem Mäntelchen er Naivität sehr geschickt zu verbergen weiß. Einen ähnchen Typus stellen auch seine Kammermädchen dar, für die r eine besondere Sympathie hatte; ihnen verleiht er gesunden

---

Worten in den Memoiren und aus Neris Untersuchung: „Carlo Goldoni e i beri muratori,“ der Goldoni selbst für einen Freimaurer hält, hervorgeht, hat er dies höchst vorsichtig getan. Wieder ein Beweis für die diplomatische Zurückhaltung seiner Satire!

[1]) III, letzte Szene.

[2]) Dass Goldoni übrigens die Neugier nicht als ausschließlich weiblichen harakterzug betrachtet, beweist der Umstand, daß wir manchmal sogar nverschämt neugierige Männer finden, wie z. B. Don Gherardo im *Tasso.*

Mutterwitz und Verschlagenheit, Brio und unverwüstliche Lustigkeit, so z. B. dem koketten, aller Sentimentalität abholden französischen Stubenmädchen Mariette in der *Sposa sagace* oder der durchtriebenen Lisetta in der *Sposa Persiana* oder der listigen Corallina in den *Donne curiose,* die auf so schlaue Weise die gewünschten Schlüssel, die ihr Herr in der Rocktasche bei sich trägt, an sich zu bringen weiß, indem sie mit gut gespielter Ungeschicklichkeit beim Auftragen den Kaffee über seinen Ärmel schüttet u. s. w. In seinen romantischen Stücken ist die Soubrette oft die einzige frischere, natürliche Gestalt, die einen wohltätigen Kontrast zu der weinerlichen Theatralik der anderen Figuren bildet, so z. B. in der *Bella Selvaggia,* wo Rosinas ganzes Sehnen danach geht, dem Wilden seinen Bart abzuschneiden, auf den er so stolz ist. Auch in der *Dalmatina* berührt Cosiminas gesunder Menschenverstand angenehm, wenn sie sagt: *„Sono cose da scena il dir mi voglio uccidere; Stili, spade, veleni, cose che fan da ridere,“*[1]) oder wenn sie mitten in die sentimentale Bühnenliebelei sagt: *„No vorrei per un uomo nemmen pungermi un dito.“*[1])

Außer den Gestalten der Soubretten gelingt ihm besonders gut auch die Satire auf die maldicenza der Frauen. Außer ihrer Verschlagenheit und ihrem Mutterwitz haben Goldonis Soubretten (nicht hieher gehört der andere Typus der Massere, der Donna di governo, der Castalda u. s. w.) fast alle etwas Geschwätziges und Klatschsüchtiges. Diesen letzteren Zug hat er besonders auch an den Damen der Gesellschaft charakterisiert. Wie trefflich weiß er die Verleumdungssucht in *Il Cavaliere e la Dama* darzustellen, wie Donna Virginia und Clarice um die Wette den guten Ruf Eleonoras untergraben, böswillig ausgestreute Gerüchte gleich als völlig sicher erzählen: *„Tutta Napoli è informata che Don Rodrigo le dà da vivere.“*[2]) Wie

[1]) III, 6.
[2]) I, 9.

rasch die Fama wächst, besonders, wenn es sich darum handelt, dem lieben Nächsten etwas anzuhängen, das hat Goldoni meisterhaft in den *Pettegolezzi delle donne* gezeigt, die vom Standpunkt einer naturwahren Beobachtungsweise und einer dem Volk abgelauschten Sprache zu seinen besten Schöpfungen gehören. Was das Hauptthema aller weiblichen Unterhaltungen und Gespräche bildet, hören wir auch in *Il Cavaliere e la Dama*: *„Criticare le azioni altrui e non riflettere sulle proprie. Ecco il soggetto principale di quasi tutte le conversazioni: mormorare, dir male del prossimo, tagliare i panni addosso alla povera gente.“*[1]) Und Goldoni glaubt auch, daß die Frauen nie davon lassen könnten: *„La volpe perde il pelo ma non il vizio“*; als Filiberto sich ausmalt: *„Che bella cosa sarebbe, se si trovasse un medico che sapesse curare l'infermità della madicenza“*, antwortet ihm Alonso: *„Questa in molti è un infermità irremediabile“.*[2]) Daß ihr niemand das Klatschen abgewöhnen könnte, sagt Angioletta in *Le Donne di casa soa* von sich selbst: *„No taso, se i me cuse la boca.“*[3])

Gelang Goldoni die Satire auf die weibliche Klatschsucht und Verleumdungssucht sehr gut, so entbehren seine koketten Mädchen und Frauen mit wenigen Ausnahmen (zu denen die Mirandolina gehört) der Frische und Grazie. Wir finden auch fast nie die Koketterie bei seinen jungen Mädchen als Ausfluß einer gewissen Freude an sich selbst und am Leben, sondern viel häufiger bei alten Jungfern und ältlichen Frauen, die durch alle möglichen Künste ihren verblichenen Reizen aufzuhelfen und so noch Männer an sich zu ziehen suchen. Solche Figuren sind die alte Tante Silvestra in *Le Donne di buon umore* oder die alte Sabina in *Le Avventure nella Villeggiatura*, die beide trotz ihres Alters noch vergnügungssüchtiger und

[1]) I am Schluß.
[2]) II, 16.
[3]) III, 10.

koketter als die jungen Frauen sind. Eine ähnliche alte Kokette ist Beatrice in *Il vero amico*, die den Liebesbrief, der Rosaura gilt, an sich selbst gerichtet glaubt. Das alternde Mädchen ist stets ein Gegenstand des Spottes gewesen; sehr mit Unrecht. Sie wird erst dadurch lächerlich, daß sie jünger erscheinen will als sie ist, sich für bezaubernd hält, mit einem Wort kokett ist. Mit feinem Takt hat deshalb Goldoni seiner Beatrice diese Züge verliehen. Daß die Koketterie auch die ältesten Frauen nicht verläßt, dafür haben wir auch ein paar Beispiele in den Komödien, so die alte, weißhaarige Haremswächterin in der *Sposa sagace*[1]) oder die alte Gandolfa im *Ginocatore*, die mit ihren 76 Jahren an Koketterie die jüngsten Frauen übertrifft und mit ihrem Verehrer in den deutlichsten Anspielungen redet.[2]) Natürlich will sie auch jünger erscheinen als sie ist, infolge ihrer großen mathematischen Kenntnisse aber macht sie sich älter, in dem Glauben sich jünger zu machen; eine kleine Szene voll Humor.[3]) Aber auch jüngere Frauen sind sich nie jung genug; so geben die Frauen in den *Baruffe chiozzotte*, als sie als Zeuginnen um ihre Personalien gefragt werden, alle ein paar Jährchen weniger an; als sie aber dann den Eid leisten sollen, daß alle ihre Aussagen wahr seien, besinnen sie sich rasch auf ihr wirkliches Alter. Welche Künste eine Frau ersinnen kann, um jünger zu erscheinen, erfahren wir aus dem Selbstbekenntnis der Frau in *La Metempsicosi*, die vor ihrem Richter Pythagoras im Jenseits gesteht, daß sie sich schon im Bette schminkte, ehe ihre Anbeter kamen.

„Pria che nessun venisse, sola mel dava in letto,
E quando a ritrovarmi veniva la brigata,
Fingeva di dormire ed era imbellettata.

[1]) III, 9.
[2]) III, 15, 16.
[3]) III, 15.

Onde gli amici miei teneano per certissimo
Il bianco ed il rossetto in me naturalissimo."[1])

Als sie zur Strafe für ihre Koketterie in eine Äffin verwandelt wird, tröstet sie sich damit, daß sie wenigstens einige nette „*scimiottini*" kennen lernen werde.[2])

Wie bereits gesagt, spottet Goldoni in erster Linie über die Eitelkeit und Gefallsucht der alternden Frau — sehr oft finden wir diesen Zug auch bei Müttern, die sich für viel begehrenswerter als ihre Töchter halten[3]) — während wir jugendliche Koketten nur selten kennen lernen. Auch spricht Goldoni mehr über die wirkliche Koketterie, als daß er sie uns selbst aus dem Benehmen und den Gesprächen erraten läßt. Ich muß es mir versagen, auf andere weibliche Typen weiter einzugehen, wie auf die Frau in *Lo Spirito di contraddizione*, die allem widerspricht, was andere sagen, sogar ihren eigenen Behauptungen, wenn man ihr recht gibt — übrigens hat auch sie ein männliches Pendant im Don Marzio — oder die launenhafte Donna Alba in *Una delle ultime sere di carnovale*, die immer Kopfweh und Migräne hat, aber sofort gesund ist, wenns zum Vergnügen und zum Tanz geht, oder die wankelmütige Frau in der *Donna volubile*, die jeden Tag etwas anderes will, die verschiedenen Typen heiratslustiger Mädchen u. s. w. Es geht aus den angeführten Beispielen ja auch klar hervor, daß Goldoni nie eine Satire auf die Frau geschrieben, weder auf die Frau im allgemeinen, wie sie etwa Boccaccios Corbaccio darstellt, noch auf die Frauen seiner Zeit. Was er an den Frauen auszusetzen hatte, sind Eigenschaften, die er fast alle auch bei den Männern findet, und damit werden seine klatschsüchtigen, eifersüchtigen, eroberungslustigen Frauen zu Charakterbildern, wobei das spezifisch Weibliche ganz aus dem Spiel bleibt.

[1]) III, 2.
[2]) III, 2.
[3]) In *La Sposa sagace, L'Impostore, L'Adulatore* u. a.

„È ver che ciascheduna avrà i difetti suoi,
Ma si può dir da loro lo stesso anche di noi.“[1])

Ja, häufig ergreift Goldoni auch die Partei der Frau, verteidigt sie dem männlichen Geschlecht gegenüber, dem man sehr wenig trauen dürfe,[2]) tritt für eine größere Freiheit der Frau ein,[3]) oder er singt das Lob der Frau.[4]) Ein tieferes Eindringen aber in die Stellung der Frau zum Mann, in seelische Konflikte, fehlt völlig. Er hat sich nie auf Probleme eingelassen, wie sie Molière beschäftigten, ob ein ernster, gereifter Mann an der Seite einer jugendlich-frischen, genußsüchtigen Frau glücklich sein könne, oder ob unter einer einseitigen Ausbildung des Intellektes der Frau nicht die weibliche Anmut und Unmittelbarkeit leide u. s. w. Er schildert vielmehr die Frauen ohne Meditation, wobei ihm die Dame der Gesellschaft recht schlecht gelang, während die Mädchen und Frauen aus dem Volke eine natürliche Frische und Lebendigkeit besitzen. Sie sind wirklich nach der Natur gezeichnet, sind keine Ideale, sollen auch durchaus keine sein. Dies scheint Carrer übersehen zu haben, wenn er in morosmoralisierender Weise findet: *„Jo trovo le fanciulle del Goldoni o stupide, o vanarelle, o finte presso che tutte; le maritate o superbe, o invide, o dissolute, presso che tutte; le vecchie o impertinenti, o pazze o taccagne presso che tutte; tutte maliziose, mormoratrici, disingenue, ladre le camariere, le serve, le massere“*[5]) oder später: *„in fatto di femmine mise in iscena la parte spregievole del loro sesso.“*[6]) Dieser Vorwurf ist in seiner

[1]) *La Metempsicosi*, II, 3.

[2]) *„Vi è poco da fidarsi del sesso mascolino.“ L' Amante di se medesimo.* V, 5.

[3]) *I Rusteghi, La Pupilla* (interm. p. mus.) Eingangsmonolog.

[4]) *Il Signor Dottore*, I, 5, 6.

[5]) Carrer, Saggi su la vita e su le opere di Carlo Goldoni. Venezia 1825. Parte III, p. 149.

[6]) l. c., parte III, p. 152.

Verallgemeinerung ebenso unberechtigt wie Schlegels Behauptung, Goldoni habe nur zwei weibliche Typen gekannt, die Rosauras und die Beatrices, die einen seien immer munter und die anderen gefühlvoll.[1]) Richtig dagegen ist, daß die Frau bei ihm überhaupt etwas mehr zurücktritt, was bei der großen Rolle, die sie damals gerade auch im öffentlichen Leben spielte, umso merkwürdiger ist. Die Gründe hiefür zu untersuchen, wäre sehr interessant; sie liegen wohl zum größten Teil in einer Nachwirkung der commedia dell' arte, zum Teil gehen sie wohl auch auf die Zensur der Riformatori dello studio zurück.

Modetorheiten.

Wenn es also im allgemeinen das konventionelle Bild der Frau ohne zeitgeschichtliche Beziehung ist, das uns Goldoni gibt, so finden wir doch, wie schon mehrmals erwähnt, auch sittengeschichtliche Züge. Dazu gehört besonders auch die Satire auf die Modetorheiten in der weiblichen Tracht. Hier war es natürlich vor allem die Krinoline, gegen die im 18. Jahrhundert viele Satiriker der Feder und des Pinsels zu Felde zogen, die auch seinen Spott herausforderte. Besonders zeigt sich dies in der *Donna volubile*, wo der Kaufmann Anselmo, der aus seiner bergamaskischen Heimat kommt, in Venedig zum erstenmal dieses sonderbare Kleidungsstück sieht. Er fordert Rosaura gleich zum Sitzen auf, da sie wohl sehr müde sei, *„portando quel diavolo di peso addosso,"* und findet alle möglichen Bezeichnungen dafür: *„calderone, botte, capponaja, campanone,*[2]) *copertoglio da quaglie,"*[3]) u. s. w., ja, er nennt es sogar: *„quel carretto da far camminare i bambini."*[4]) Er will auch keine der beiden Töchter Pantalones zur Frau, *„perchè tutte due con quel cerchione ora si allargano ed ora si restrin-*

Weibliche Mode

[1]) Schlegel, l. c., 2. Teil, p. 59.
[2]) I, 19 und II, 8 und 9.
[3]) III, 14.
[4]) III, 4.

gono"; als ihm Pantalone sagt, das Kammermädchen habe ihnen nur zugeredet, die Krinoline zu tragen, da diese sich für eine angehende Braut am besten schicke, antwortet unser guter Anselmo: *„Una sposa non ancora sposata non ha d'aver bisogno che le si allarghino le vesti prima del tempo."* Es ist eine der beliebten zweideutigen Anspielungen, die Goldoni mit Humor sehr gerne in seine Stücke einfließen läßt und wie wir sie später bei Besprechung seiner subjektiven Komik in größerer Zahl finden werden. Als sich Diana bei ihrem Bräutigam Pantalone beklagt, daß auch ihr die Kammerzofe die Krinoline anziehen wolle, fragt er ganz entrüstet: *„La signora Diana è forse da distillare che la volete mettere in quel tamburlano?"* und ruft dem Kammermädchen zu: *„Portate via quell' imbroglio. I piedi della signora Diana non hanno bisogno dell' ombrello per ripararsi dal sole."*[1])

Nicht nur gegen die Mode des „guardinfante" wendet sich Goldoni in der *Donna volubile*, sondern auch dagegen, daß die Frauen falsche Edelsteine als Schmuck tragen. Als Pantalone Rosauras Diamantenpracht erblickt, fragt er voll Bewunderung, wie viel tausend Dukaten wohl der Schmuck wert sei und ist sehr enttäuscht, als er hört, daß er nicht einmal drei Zechinen gekostet habe, weil es falsche Steine seien. Auf Rosauras Versicherung: *„Ho anche delle gioje buone; ma qualche volta porto le false, per non consumarle"* erwidert er: *„Ma invece di portar le false, sarebbe meglio non portar niente."* Rosaura antwortet ihm stets „das ist so Mode", so daß er schließlich ganz ärgerlich wird: *„Le gioje false si usano, quei ricci si usano, quella polvere bianca si usa, quei piastrelli neri si usano, quei veli si usano, quei nastri si usano, quei guanti si usano, quel gran calderone si usa. Ella usa, io non uso. Qui si usa, da noi non si usa."*[2]) Hier haben wir so

[1]) III, 13.
[2]) I, 19.

ziemlich alle Modesonderbarkeiten vereinigt, die den Spott der zeitgenössischen Satiriker und Karikaturisten auf sich zogen. Nur erwähnt Goldoni nicht — sicher aus Gründen der Bühnenmoral — die „poppe finte“ und das „bombé“, die falschen Busen und die Tournüren, die aus Paris importiert wurden.

Paris war überhaupt tonangebend in Modesachen, und die auf der Merceria ausgestellte „poupée de France“ galt allen als das erstrebenswerteste Vorbild und Muster. Auch hierüber spottet Goldoni; so macht er sich in den *Femmine puntigliose* darüber lustig, daß die Frauenwelt absolut nur aus Frankreich Stoffe und Kleider beziehen wolle, auch wenn man dieselben und noch schöner in Italien bekommen könne. Clarice will einen Stoff, der ihr sehr gut gefiele, nur deshalb nicht, weil er in Venedig hergestellt wurde und nicht in Paris. Rosaura belehrt sie: „*In Italia sanno lavorare al pari di Francia, ma fra noi altre donne corre un certo puntiglio che la roba forastiera sia meglio dell' italiana, e se i nostri artefici vogliono prendere con riputazione i loro lavori, è necessario dare ad intendere, che sono manifatture di Francia, e così sagrificando al maggior guadagno la propria estimazione, si scredita la povera Italia, per la falsa opinione degl' Italiani medesimi.*“[1]) Unter Italien versteht er hier hauptsächlich Venedig, bei dessen Verteidigung er in lokalpatriotischem Eifer gelegentlich ganz scharf werden konnte. Sonst aber ist, wie wir gesehen haben, die Satire auf die Fehler und Untugenden der Frau bei ihm sehr gelinde, da er, wie schon betont, weder das weibliche Geschlecht an sich angreift, noch die Frauen seiner Zeit, oder, wenn das letztere der Fall ist, so sind es kleine Lächerlichkeiten und Schwachheiten, gegen die sich seine Satire richtet. Von dem Prädominieren der männlichen komischen Charaktere in seinen Stücken war bereits früher die Rede.

---

[1]) II, 8.

Landaufenthaltsmanie.

Hat Goldoni über die an sich harmlosen Lächerlichkeiten der weiblichen Mode auch in harmloser Weise gespöttelt, so wird seine Satire schon kräftiger, wenn es sich um einige andere Modeerscheinungen seiner Zeit handelt. Besonders scharf wendet er sich gegen die Manie des Landaufenthaltes in einer Komödien-Trilogie, die offenherzig aufdeckt, welchen Krebsschaden dieses Großtun und einander überbieten wollen im Landaufenthalt (er meint damit eigentlich mehr die Modebäder) für einzelne Gesellschaftsklassen darstellt. In den *Smanie per la Villeggiatura* hören wir von den Vorbereitungen, die fürs Land getroffen werden. Für die Frau bestehen sie in der Hauptsache darin, daß sie sich eine möglichst reiche Garderobe herstellen läßt. Der Schneider muß ein neues Kostüm machen, während zu gleicher Zeit im Hause die Näherinnen damit beschäftigt sind, ältere Kleider zu modernisieren; *„si fa fare delle mantiglie, dei mantiglioni, delle cuffie da giorno, delle cuffie da notte, una quantità di forniture di pizzi, di nastri, di fioretti, un arsenale di roba. In oggi la campagna è di maggior soggezione della città.“* [1]) Eine Frau will die andere an Toilettenpracht übertreffen, jede möchte die erste und einzige sein, die mit einer Pariser Modeneuheit paradieren kann [2]) u. s. w. Suchen sich die Frauen gegenseitig an Toiletten zu überbieten, so die Männer in einem möglichst pompösen Haushalt. Leonardo, der völlig verschuldet ist, geht gleichwohl in eines der nobelsten Modebäder und möchte vor Filippo, der ein großes Haus führt, nicht zurückstehen. *„Egli è avvezzo a trattarsi bene; è uomo splendido, generoso; le sue villeggiature sono magnifiche ed io non ho da farmi scorgere, non ho da scomparire in faccia di lui.“* Was tut er also? Er schickt den Diener zu einem Bekannten mit der Bitte, ihm zwei Dutzend Bestecke, vier Präsentierteller

[1]) I, 1.
[2]) II, 12.

und sechs silberne Leuchter leihen zu wollen. Beim Kaufmann werden große Einkäufe gemacht, aber nur auf Kredit; als er bar bezahlt sein will, da noch viele andere Beträge ausständig seien, wird er einfach damit vertröstet, daß nach der Rückkehr vom Land alles bezahlt würde. Am Land aber wird groß getan und verschwendet, und so kann er natürlich bei seiner Heimkehr erst recht nichts von seinen Schulden abzahlen. Wir sehen in *Il Ritorno dalla Villeggiatura*, wie hart er von seinen Gläubigern bedrängt wird; von einem zum andernmal vertröstet, lassen sie sich nicht mehr abweisen.[1]) Der Kaufmann und der Kerzenhändler schicken her, der Schneider und der Schuhmacher kommen selbst; er läßt alle noch einmal mit Ausflüchten abspeisen und zerreißt die Rechnungen — *„conto stracciato, debito saldato,“* sagt der Kammerdiener für sich — und flüchtet schließlich durch eine Hintertreppe aus dem Haus. Das nützt ihn freilich nicht viel; er bekommt eine Vorladung vor Gericht, seine Güter werden alle gepfändet. Goldoni ergreift auch hier, wie schon öfters die Partei des Handwerkers und des Kaufmanns. Der alte Diener sagt, als auch Leonardos Schwester über die Ungeduld der Gläubiger, dieser *„bricconi“* schimpft: *„Eh già, ci s'intende. I poveri operarj quando domandono il sangue loro, sono tutti bricconi.“* [2])

Goldoni hat also in den beiden Komödien *Le Smanie per la Villeggiatura* und *Il Ritorno dalla Villeggiatura* (die zwischen diesen beiden stehenden *Avventure per la Villeggiatura* kommen für die Satire weniger in Betracht) den Versuch gemacht, eine soziale Satire zu schreiben. Ansätze dazu finden sich ja in vielen seiner Stücke, z. B. bei seinem Spott gegen die adeligen Schuldenmacher, hier aber ist die Satire auf eine Zeitkrankheit, die in einem äußerlichen Prunk und Großtun auf einer völlig unsoliden Basis bestand, in den Vordergrund gerückt. Am

[1]) I, 1.
[2]) I, 2.

Land der größte Aufwand und zu Hause Schulden und Armut. „*Tanto sfarzo in campagna e sta qui in porcile*," sagt Giacinta, als sie in der Stadt Costanza wieder besucht.[1]) Hier ist also einmal ein ernsterer Zug in Goldonis Satire; er sucht auch die Gründe für diese Modekrankheit zu finden, die den finanziellen Ruin des einzelnen herbeiführt und findet ihn einerseits im Stolz und der Angst vor dem Gerede der Gesellschaft

Parasiten u. Schmarotzer.

und andererseits in einem anderen Zeitübel, im Schmarotzertum. Der heruntergekommene Adelige und der Bürgerliche, der nichts mehr besitzt und nicht arbeiten und doch gut leben will, wird zum Schmarotzer, der auf Kosten anderer lebt, sich ins Haus drängt und oft mehr in demselben befiehlt, als der Hausherr. Die Gestalt des Parasiten auf der Bühne ist zwar schon sehr alt und geht auf die neuattisch-römische Komödie zurück, sie ist auch in der Komödie vor Goldoni in Italien durchaus nicht selten, und doch hat der Schmarotzer bei ihm ein ganz originelles Gepräge, und weist ganz spezifisch zeitgeschichtliche Züge auf; die Satire auf den Schmarotzer hat bei ihm enge Berührungspunkte mit der Satire auf den Adel und auf das Cicisbeentum. Solch mittellose Adelige, die in unverschämter Weise bei anderen herumschmarotzen, haben wir schon viele kennen gelernt; auch die Cicisbei stellen kein kleines Kontingent. Komische Züge weist die Figur des Schmarotzers nur selten auf; so entbehrt z. B. aller Komik der Lump Quaglio in der *Pupilla*. Mehr als soziales Übel lernen wir das Schmarotzertum, wie gesagt, in den Villeggiatura-Komödien kennen. Voll versteckter Satire ist Ferdinandos Unverschämtheit dargestellt; nachdem er einen schönen Sommeraufenthalt gehabt, indem er sich beim Grafen Anselmo ungebeten zu Gaste lud und sich nichts abgehen ließ, schimpft er noch über dessen allzu regelmäßige Lebens-

[1]) III, 7.

weise. *„Si, si tratta bene, fa una buona tavola; ma da lui si fa una vita troppo metodica. Si va a cena a quattr'ore, e si va a letto alle cinque.“* Dabei hat Ferdinando eine so böse Zunge, daß er die Familie, die er mit seiner ständigen Gesellschaft beehrt, ohne Skrupel verleumdet. Ähnlich machen es die zwei heruntergekommenen Adeligen Lelio und Florindo in der *Moglie saggia*, die sich auch zu Zwischenträgern häuslicher Zwistigkeiten machen, um so aus zwei Seiten daraus Profit zu schlagen. Ein Prachtexemplar von einem Schmarotzer ist aber Don Isidoro in der *Vedova spiritosa*; er befiehlt im ganzen Hause, während der Hausherr Don Berto selbst nichts zu sagen hat. Es paßt ihm daher durchaus nicht, daß jetzt eine Nichte Bertos im Hause ist:

„Son da tanti anni avvezzo dispor di questa casa,
Jo son il consigliere, il mastro son di casa,
Comando al cantiniere, comando alla cucina;
Che ora costei venisse a far la dottorina,
Mi spiacerebbe affè. Noi siam bene avvezzati
Mangiare con don Berto bocconi delicati.
Di tutte le primizie la tavola è ripiena,
Si mangia bene a pranzo, meglio si mangia a cena.
E siam padroni noi più del padrone istesso,
E che costei venisse a comandare adesso?“ [1])

Seine Hauptsorge dreht sich um ein gutes Essen, er läßt immer die besten Sachen auf den Tisch bringen und dirigiert die Küche, so daß ihn Placida schließlich fragt:

„Signor, ditemi un poco,
Chi siete in questa casa?
Lo spenditore o il cuoco?“ [2])

Indes der charakterschwache Don Berto, der von sich selbst sagt, *„sempre chi parla l'ultimo mi par che abbia*

[1]) I, 4.
[2]) I, 8.

ragione", läßt ihn gewähren. Das Treiben dieser Schmarotzer illustriert am besten die Klage des Dieners Paolucci:

„Vengono per casa due cari amici sui,
Che a tutta la famiglia comandan più di lui.
..... È cosa che fa ridere vederli a pranzo e a cena
Mangiare a crepa corpo, mangiare a bocca piena.
E non contenti ancora, presti allungar le mane,
Porsi le frutta in grembo e nelle tasche il pane,
Vorebber mangiar tutto. Han la vivanda in mano,
Un occhio a lor vicino, quell'altro al più lontano.
Tosto che viene in tavola un piatto, essi con arte
Lo girano, se il meglio non è dalla lor parte.
Non vogliono che alcuno s'incomodi a trinciare;
Essi vonn' esser primi a scegliere e a pigliare.
E quando si hanno preso una porzione onesta,
Ritornano nel piatto, e mangian quel che resta.
Non von che a dar da bere alcun faccia fatica,
Vonno dappresso il vino, von bevere all' antica.
Bevono molto e spesso, e sempre il vino puro,
E due o tre bottiglie le vogliono sicuro.
E quando non si portano, arditi le domandono,
E colla servitude e gridano, e comandano.
E al cuoco dan dell' asino, se il pranzo a lor non piace."[1])

Ein ähnliches Bild von Falschheit, Schmeichelei und Verleumdungssucht, die in engem Zusammenhang mit dem Schmarotzertum steht, entwirft Donna Placida von Don Isidoro, indem sie ihm ins Gesicht die Wahrheit sagt.[2]) Don Isidoro mit seiner Unverfrorenheit ist typisch für das Schmarotzertum, das in dieser Form eine Zeiterscheinung darstellt; und gegen dieses Unwesen kämpft Goldoni mit seiner Satire ziemlich

[1]) II, 3.
[2]) IV, 3.

scharf, da er in ihm eine Quelle des wirtschaftlichen Verfalles Vieler erblickt.

Der Kaufmann.

Oft und mit Vorliebe stellt er Schmarotzern, wie dem untätigen verschuldeten Adel, der gleichwohl voll Anmaßung ist, das solide Bürgertum gegenüber. Dessen Hauptvertreter ist für ihn der Kaufmann, der in seinen Komödien fast stets die Redlichkeit, Einfachheit und den gesunden Menschenverstand repräsentiert. Ein förmlicher Panegyrikus auf den Kaufmannsstand findet sich in *Il Cavaliere e la Dama*, wo Anselmo, der biedere Kaufmann, seine Ehre gegenüber dem Dünkel des Edelmannes verteidigt. *„I cavalieri di nome, e che si abusano unicamente del titolo non son degni di stare a fronte d' un mercante onorato come son io.“ „La mercatura è una professione industriosa, che è sempre stata, ed è anco al dì d' oggi esercitata da cavalieri di rango molto più di lei. La mercatura è utile al mondo, necessaria al commercio delle nazioni, e a chi l' esercita onoratamente come fo io, non si dice uomo plebeo; ma più plebeo è quegli che per avere ereditato un titolo, e poche terre, consuma i giorni nell' ozio e crede che gli sia lecito di calpestare tutti e di viver di prepotenza. L' uomo vile è quello che non sa conoscere i suoi doveri, e che volendo a forza d' ingiustizie incensata la sua superbia fa altrui conoscere che è nato nobile per accidente, e meritava di nascer plebeo.“*[1]) Die Hiebe auf den Adel im Gegensatz zum Kaufmannsstand sind gewiß kräftig.

Anselmo ist der Typus des Kaufmanns bei Goldoni, alle anderen gleichen ihm mehr oder minder; z. B. der Kaufmann im *Giuocatore* oder der redliche Kaufmann im *Padre di famiglia*, dem — wieder im Gegensatz zum Adel — jede Eitelkeit fremd ist und der auf sein in ehrlicher Arbeit errungenes Geld stolzer ist als auf alle Titel; *„con i danari si mangia e con i titoli tante e tante volte si digiuna.“*[2])

[1]) II, 11.
[2]) I, 6.

Freilich spielt der Kaufmann nicht in allen Stücken diese ideale Rolle. Goldoni zeigt uns auch den betrügerischen Kaufmann, der durch verschiedene unsaubere Manipulationen reich geworden. Ein solcher Mann ist Gandolfo in *Il Matrimonio per concorso*, dem aber gleich der in seinen Unternehmungen unglückliche, aber trotzdem stets ehrliche Kaufmann Anselmo gegenübergestellt wird. Zwar auch ehrlich ist Pancrazio in den *Mercanti*, aber durch seine Schwachheit, mit der er der Verschwendungssucht seines Sohnes gegenübersteht, gerät er an den Rand des Ruins und wird nur durch einen holländischen Kaufmann, der ihm Kredit gewährt, davor bewahrt. Eine noch größere Charakterschwäche und dabei auch größeren Leichtsinn zeigt Pantalone in der *Bancarotta*. Der Rat, den ihm sein Freund, der Advokat Lombardi gibt, wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Manöver mancher bankerottierender Kaufleute. Ich bin überzeugt, daß diese Ausführungen eine versteckte Spitze gegen ähnliche Zeitverhältnisse enthalten sollen. Die Ratschläge, die Lombardi seinem Freunde gibt, sind zwar von sehr zweifelhafter Rechtlichkeit, die Scheinumschreibung des Geschäftes auf den Sohn Pantalones und dessen Einsetzung als Vermögensverwalter seiner Frau, insbesondere aber die Art und Weise, wie die Gläubiger befriedigt werden sollen: *„Si chiamerà il consorzio dei creditori, per formare la graduatoria col bilancio dei debiti, e dei crediti, e dei capitali, detractis detrahendis; avremo un salvo condotto in pendenza di tal giudicio. Poi si farà l' esibizione di un trenta, o di un quaranta per cento ai creditori da pagarsi a tempo; procureremo di pagare la prima rata, e poi siccome è il solito di simili aggiustamenti sarà facile tirar di lungo, senza che più se ne parli.“*[1]) Als Pantalone das Gerede der Leute fürchtet, tröstet ihn Lombardi damit, daß sein Fall die Zungen zwar ein paar Tage

[1]) I, 13.

beschäftigen werde, dann aber ebenso rasch vergessen würde, wie dies bei so vielen anderen geschehen sei, *„che hanno fatto lo stesso non una volta sola, ma due e tre volte ancora“*. Nach dieser letzten Äußerung möchte man fast glauben, Goldoni mache einen Unterschied zwischen einem einzigen betrügerischen Bankrott und zwischen einer Wiederholung desselben. Einmal könne das schon passieren, liest man zwischen den Zeilen heraus, aber wenn es öfter vorkäme, so sei das eine Schlechtigkeit; freilich eine sonderbare Moral. Im ganzen aber ist Goldoni der Sohn des durch den Handel groß und mächtig gewordenen Venedig, ein Verteidiger des Kaufmannsstandes, insbesondere dem Adel gegenüber, der sich nicht scheue, beständig Schulden zu machen und dann doch voll Verachtung auf den Kaufmannsstand herabblicke. Und stellt die *Bancarotta* eine Satire auf die Kniffe fallierter Kaufleute dar, so ist sie jedenfalls sehr vorsichtig.

Krieg und Militär.

Eine noch größere Zurückhaltung zeigt Goldoni, wenn es sich um politische Stoffe handelt, oder um Krieg und Militär. Offiziere sind in seinen Komödien auch nicht selten, indes haben sie alle etwas Konventionelles. Besonders auffällig ist dies in *La Guerra*, wo die einzelnen Offiziersgestalten jedes individuellen Gepräges entbehren; alle sind tapfer bis zum Heroismus und freuen sich der Gegenwart und des Lebens, ohne an den nächsten Tag zu denken. Und doch wollte Goldoni der Komödie eine satirische Färbung geben im Sinne der Satire Salvator Rosas auf den Krieg. Er läßt dies selbst in seiner Vorrede zu dem Stück durchblicken, wo er uns auch erzählt, daß er schon in seiner Jugend den Krieg aus nächster Nähe kennen gelernt habe; er selbst habe freilich nie die geringste Neigung zum Militär verspürt, versichert er uns. *„Per grazie del cielo, tutte le tentazioni ho sofferto fuori di questa.“* Erwartet man sich nach dieser Vorrede eine Satire auf das korrupte Leben im Feldlager oder lebensvolle Bilder aus dem

Soldatenleben, so wird man sich enttäuscht sehen. Scharf ist nur die Satire auf den Commissario dell' armata, der sich durch unsaubere Geschäfte, Wuchereien u. s. w. während des Krieges bereichert und deshalb eine ewige Dauer des Krieges herbeiwünscht.

Auch die anderen Soldatentypen, die uns gelegentlich in den Komödien begegnen, sind nicht origineller. Eine der am besten gelungenen Gestalten ist noch der Leutnant in der *Osteria della Posta*, der ein frisches Temperament hat ohne jede Tiefe, voll Lebenslust ist und stets zu Liebesabenteuern aufgelegt; vom Heiraten will er nichts wissen, da er seine Freiheit nicht verlieren möchte und da seiner Ansicht nach unter hundert Frauen höchstens fünf treu sind. Wir haben also hier den genußsüchtigen jungen Offizier, dem Goldoni die liebenswürdigste Seite abgewann. Von dem flotten Leben der jungen Offiziere zeugt auch eine gelegentliche Bemerkung in *Il Cavaliere e la Dama*, daß *„infatti anche nelle guerre più vere si consuma più oro che salnitro“*.[1]) Doch nicht nur bei jungen Leutnants bilden Liebschaften den Hauptlebensinhalt, auch der alte französische Offizier in *Il Genio buono e il Genio cattivo*, der *„valoroso egualmente nelle imprese di Marte che in quelle di Venere“*,[2]) kann vom Lieben nicht lassen. Obwohl er gichtkrank ist und sich nicht allein aufrecht halten kann, möchte er doch noch mit jedem Mädchen schön tun. Dies ist der eine Typus der Goldonischen Soldatenfiguren, der lebensfrohe, leichtsinnige, genußsüchtige und verliebte Offizier. Und dies ist der selbstbeobachtete Typus, während der andere, der sich auch in seinen Komödien findet, von der commedia dell'arte überkommen ist und auf den Capitan Fracassa und sekundär auf den antiken Miles gloriosus der lateinischen und den

[1]) II, 2.
[2]) II, 15.

ἀλαζών der griechischen Komödie zurückgeht.[1]) Dabei hat Goldoni die grellen Farben gemildert und abgeschwächt. Ein solcher alter Haudegen ist der Capitan Ferramondo in der *Vedova spiritosa*; ein Ehrenmann, aber mit brüsken Manieren und barscher Rede. Ein jüngeres Ebenbild von ihm ist der Fähnrich im *Cavaliere di spirito*, der auch ein tüchtiger Mann ist, nur furchtbar jähzornig und immer gleich die Hand am Degen hat. Es ist interessant zu beobachten, unter welchen Formen die stehenden Figuren der commedia dell' arte bei Goldoni weiterleben und wie aus dem Capitan Matamoros, Spezzaferro u. s. w. mit ihren alle Grenzen überschreitenden Rodomontaden einfach ein jähzorniger Fähnrich oder ein grober Hauptmann wird. Nachkommen des Capitan Spavento finden sich auch in anderen Komödien, nur hat sich hier der militärische Charakter allmählich verloren und es ist ein bloßer Großsprecher und Prahler daraus geworden, wie wir sie schon mehrmals kennen lernten. Noch mehr im Stile der Stegreifkomödie ist der großsprecherische, dabei ganz feige Prosdocimo in *La Donna forte*, der früher beim Militär war und weggejagt wurde. Seine Sprechweise ist ähnlich der seiner literarischen Vorgänger, wenn er z. B. sagt:

„Quanti ammazzar ne deggio? porgetemi la lista,
Se fossero anche dieci, gli ammazzo a prima vista“[2])

oder:

„Se avete dei nemici, se alcun venir si vede
Jo gli spacco la testa, e ve la getto al piede.“[3])

Als Fernando eine Probe seines Mutes haben will, entrüstet er sich:

„A me voi dite questo? A me che son quell' uomo,
Bravo da tagliar teste come si taglia un pomo?

[1]) Ribbeck (O.): Alazon. Ein Beitrag z. antik. Ethologie und z. Kenntn. der griech.-röm. Komödie. Lpz. 1882.

[2]) I, 1. [3]) I, 6.

A me, che se mi trovo esposto ad un cimento,
Non mi fanno paura, se fossero anche cento?
Perchè credete voi che mi abbiano cassato
Dal ruol dei militari, dove da pria son stato?
Perchè se qualcheduno faceami un mezzo torto,
Diceano immantinente: questo soldato è morto" etc.[1])

Bei all diesen Großsprechereien ist er so feige, daß er sich fürchtet, Fabrizio, den er zu töten versprach, könnte ihn prügeln, oder daß er sofort davonläuft, wenn er nur einen Degen sieht. Um wirklich komisch wirken zu können, ist dieser Prosdocimo ein zu gemeiner, niedriger Charakter, der sogar zum Meuchelmörder werden will.

Goldonische Politik.

Auch die mißglückten Satiren auf Militär und Krieg zeigen uns wieder, daß Goldoni zu äußerlich ist, daß er nie die wirklich wunden Punkte fand und auf sie den Finger legte. Freilich darf man nie vergessen, daß er im 18. und nicht im 20. Jahrhundert schrieb. Und wenn sein Jahrhundert überhaupt sozialen und politischen Fragen gleichgültiger gegenüberstand, so Goldoni selbst ganz besonders, der nie eine Kampfnatur und deshalb auch politisch vollständig indifferent war.[2]) Wo Goldoni doch oft großen, politischen Ereignissen gegenüberstand, ist es zu wundern, daß sich bei ihm, dem jedes Erlebnis zum Lustspiel wurde, kein Reflex davon in seinen Schöpfungen findet; gewiß spielt ja auch ein großer Teil Vorsicht und diplomatische Zurückhaltung dabei mit; die

[1]) III, 5.

[2]) Masi hat diesem Punkt eine besondere Erörterung gewidmet unter dem Titel „Politica Goldoniana" in „Parrucche e Sanculotti" p. 35 ff, wo er darauf hinweist, daß Goldoni häufig in die Gelegenheit versetzt war, politisch zu handeln und sich zu äußern. Er zeigt auch, wie unser guter Venezianer allem, was Politik hieß, so weit als möglich aus dem Wege ging und nur ein einzigesmal sich politisch äußerte, indem er ein Sonett zum Preise Friedrichs des Großen verfaßte, als dieser i. J. 1760 gegen die vereinigten Armeen kämpfte.

Politik sei anderer Leute Sache, mit der er nichts zu tun haben wolle.

„Cosa m' importa a mi che se combatta?
Lasso che chi ha la rogna, se la gratta.“

Er vermeidet es daher peinlich, irgendwie politisch zu werden; er hatte sogar, wie er selbst schreibt, große Bedenken, welche Nationen er in *La Guerra* einander gegenüberstellen sollte. *„Mi trovai da principio un po' imbarrazzato nello scegliere le nazioni belligeranti, temendo l' indignazione degli appassionati geniali; ma finalmente trovai la maniera d' uscir d' impegno; in quella guisa, che si può scorgere dalle ultime righe della Commedia medesima.“*[1]) Er nannte nämlich überhaupt keine Nation, sondern läßt Florindo am Schluß sagen: *„L'autore di questa commedia si è scordata d' una picciola cosa. Si è scordato di dire di qual nazione fossero i combattenti, e il nome della Piazza battuta. Noi commedianti non possiamo dirlo, senza suo ordine, ma dirò bensì, che poco più, poco meno, tutte le nazioni d'Europa guereggiano ad una maniera, e sono tutte forti, valorose, intrepide e gloriose.“*[2]) Das ist sicher vorsichtig genug.

Hat aber Goldoni Vertreter fremder Nationen nicht in politischer Beziehung auf die Bühne gebracht, so doch das einzelne Individuum an sich und hiebei spottet er auch über nationale Eigenheiten; freilich ist der Spott einerseits sehr harmlos und andererseits teilweise unangebracht, was bei Goldonis Unkenntnis fremder Sitten und Gepflogenheiten nicht zu verwundern ist. Je mehr er sich von seiner Vaterstadt entfernt, desto naiver werden seine Schilderungen. Dies sehen wir besonders deutlich, wenn wir die einzelnen Nationen, denen wir in seinen Stücken begegnen, Revue passieren lassen. Besonders scharfsichtig sind die einzelnen Beobachtungen durch-

Fremde Nationen.

[1]) Vorrede zu *La Guerra.*
[2]) III, letzte Szene.

aus nicht, es sind die landläufigen und volkstümlichen Eigenschaften und Lächerlichkeiten, die die Volkstradition in gewohnter Karikierung durch Jahrhunderte bewahrt. So wird am Spanier Don Alvaro in der *Vedova scaltra* sein Stolz, seine Eingebildetheit und Geziertheit lächerlich gemacht; er gibt seiner Angebeteten als kostbarstes Geschenk statt eines Schmuckes seinen Stammbaum, der „von einem König ausgeht und 24 Generationen umfaßt, unter denen viele Fürsten sind".[1]) Ebenso stolz auf seine edle Herkunft und leicht in seiner Ehre gekränkt ist Alonso in der *Peruviana*;[2]) ähnlich Don Garcia im *Amante militare*, der zwar wenig wahre Ehre, dafür aber ein um so ausgeprägteres Ehrgefühl besitzt.

Scheint ihm beim Spanier der Stolz das Wesentliche, so beim Franzosen seine Eitelkeit und die Überschätzung der eigenen Nation. Für Mr. de Bleau in der *Vedova scaltra*, gibt es nur eine große Stadt auf der Welt, Paris, das alle Vorzüge in sich vereine;[3]) er selbst ist eitel, hält sehr viel auf seine Kleidung,[4]) parfümiert und pudert sich und trägt alle möglichen Toilettegegenstände stets bei sich.[5]) Der jungen Witwe hat er als Bestes sein Porträt geschickt; er ist nicht nur eitel, auch flatterhaft und leicht entbrannt. Den einseitigen Patriotismus der Franzosen, deren Blick nicht über die Grenzen ihres Vaterlandes hinausreicht, verspottet er auch in *Il Genio buono e il Genio cattivo*, wo Anzoletto, dem Franzosen Mr. Crayon vorhält, daß seine Landsleute infolge ihrer einseitigen Betonung des Nationalen viele Vorurteile gegen-

---

[1]) *„Sono ventiquattro generazioni. Principia da un re. Tanti principi vi sono tutti osservabili."* II, 20.

[2]) *„Imparentato io sono con tai che un dì occuparono della Castiglia il trono. In Francia uno spagnuolo non soffrirà un affronto."* V, 2.

[3]) I, 1.

[4]) II, 21.

[5]) I, 17.

über anderen Nationen hätten; auch kümmerten sie sich nur um die eigene Literatur und „glaubten gar nicht, daß es außerhalb Frankreichs auch Leute gäbe, die Bücher schrieben“.[1]) Dieselbe Voreingenommenheit für ihr Vaterland zeigt auch das Stubenmädchen Mariette; dabei ist sie kokett und durchtrieben, aber von den gewinnendsten Manieren. Die Koketterie ist ebenfalls der Hauptzug der ältlichen Me. Gatteau in *Una delle ultime sere di carnovale.* Obwohl sie schon drei Männer hatte, kokettiert sie mit ihrer „pudeur“ wie ein junges Mädchen. Sie gibt sich für viel jünger aus, als sie wirklich ist und versichert, sie sei noch nicht vierzig, worauf ihr Domenica in recht freundlicher Weise sagt: *„Bisogna dir, madama, che le donne al vostro paese di tre mesi le parla, di tre ani se marida, di vinti ani le sia vecchie, e de quaranta decrepite.“*[2]) Da sie der junge Mann, den sie gerne möchte, nicht will, kokettiert sie mit dem alten Zamaria. Von dem gichtkranken, alten französischen Hauptmann, der das Lieben nicht lassen kann, war schon früher die Rede; der französische Leutnant de la Coterie im *Curioso accidente* weist ebensowenig wie z. B. der spanische Fähnrich Alonso im *Amante militare* einen spezifisch nationalen Zug auf. Als Gegengewicht zum sonstigen Spott wird in der *Peruviana* die Ritterlichkeit und Galanterie der Franzosen gerühmt, ihr feiner Geschmack und ihre gefälligen Umgangsformen.[3])

Besser als die Franzosen kommen bei Goldoni die Engländer weg; an ihnen hat er nur auszusetzen, daß sie zu phlegmatisch und wortkarg sind. Stark karikiert ist ihre Schweigsamkeit in *Il Genio buono e il Genio cattivo*, wo während einer ganzen Szene, die in einem Kaffeehaus spielt, nur drei Worte

[1]) *„In Franza no se lezze altro che libri francesi, e no se crede che ghe sia zente che scriva fora de qua.“* II, 5.

[2]) II, 4.

[3]) I, 1, 4; V, 5.

gesprochen werden: „*Tè, Ponch, Birra*“;[1]) durch Arlecchinos beredte Mimik, mit der er seinem Erstaunen über eine solche Unterhaltung Ausdruck gibt, mag diese Szene auf der Bühne recht komisch wirken und für den Italiener jedenfalls noch mehr als für den Nordländer. Außer dieser Wortkargheit aber findet Goldoni an den Engländern nur gute Eigenschaften. Sie sind, wie etwa Lord Runebif in der *Vedova scaltra* nobel und ohne Lächerlichkeiten. Auch in *Il Genio buono e il Genio cattivo* rühmt er sie: „*Gl'Inglesi sono di buonissimo core, e quando hanno dell'amicizia per qualcheduno, sono amici veri, fedeli, e operosi. Non è vero, che sprezzino le altre nazioni, e che si credano superiori, ma come sono portati dal clima e dall' educazione alla serietà ed alla compostezza, non possono soffrire la pompa vana e l'allegria smoderata.*“[2]) Ihre Abneigung gegen Schmeichelei wird auch in *La Metempsicosi* hervorgehoben, wo der Schmeichler von seinem Richter im Jenseits verurteilt wird „*a servir un Inglese, nemico della lode.*“[3])

An den Holländern ist es auch die Wortkargheit, über die er spottet, während er sonst in ziemlich lehrhafter Weise ihre guten Eigenschaften im Vergleich mit den Italienern hervorhebt.[4]) Phlegmatisch und gutherzig, ohne dabei den geschäftlichen Standpunkt zu verlassen, ist der holländische Kaufmann Raimur in den *Mercanti.*

Daß ein Deutscher in den Komödien auftritt, ist mir nicht erinnerlich; indes finden wir in *Il matrimonio per concorso* Szenen, in denen der Wirt Filippo als deutscher Oberst verkleidet auftritt.[5]) Anhaltspunkte, wie sich Goldoni den Deutschen vorstellt, sind aus dieser Figur nicht zu gewinnen. Be-

---

[1]) III, 1.
[2]) III, 4.
[3]) II, 2.
[4]) *Il medico olandese,* II, 2 und III. 7.
[5]) II, 19 und III, 14.

zeichnend ist höchstens, daß er sich den Deutschen nur als Soldaten denken kann. Ähnlich weiß der *Viaggiatore ridicolo* von Deutschland nur, daß es dort *„soldati in quantità“* gibt.[1]) Von der deutschen Frau hören wir ganz gelegentlich, daß sie sehr empfindlich und leicht gekränkt sei.[2]) Die Art, wie er Deutsche und überhaupt Ausländer in den Komödien sprechen läßt, wird bei der subjektiven Komik näher behandelt werden.

Haben schon diese Engländer, Franzosen, Spanier u. s. w. nur die Allüren und Äußerlichkeiten ihrer Nationen, während sie in Wirklichkeit genau so handeln und empfinden wie die Italiener, so daß von einer wirklich nationalen Individualisierung keine Rede ist, so trifft dies noch mehr auf die Vertreter anderer Nationen zu. Der Türke erscheint als ziemlich dumm, phlegmatisch und als großer Freund des schönen Geschlechtes.[3]) Vom Armenier erfahren wir, daß er ein guter Kaufmann ist;[4]) ein anderes Mal finden wir ihn als abagigi-Verkäufer in den *Pettegolezzi delle donne.* Daß der Diener seinem Herrn in der *Famiglia dell' antiquario* gerade in der Verkleidung eines armenischen Hausierers falsche Antiquitäten aufhängt, schließt natürlich keine nationale Satire in sich, sondern ist ein rein äußerliches Moment. Der Peruaner wird nach dem literarischen Vorbild zur *Peruviana* als edel, treu und stets aufrichtig dargestellt:

„Serberò sol nell' alma questo natío costume,
Di dir in faccia a tutti con innocenza il vero,
Di non celar col viso gli arcani del pensiero.“[5])

Recht deutlich tritt auch das Belehrende in der *Bella Giorgiana* hervor, wo uns Goldoni erzählt, daß die Georginerinnen

---

[1]) I, 13.
[2]) *„Peggio d' una Tedesca è pontigliosa.“ Viaggiatore ridicolo* II, 11.
[3]) *L' Impresario delle Smirne.*
[4]) *Ircana in Julfa.*
[5]) V, Schluß.

so schön seien, daß alle Völker des Orients dort ihre Frauen suchten u. s. w. Diese Georginerin spricht und empfindet aber nicht anders als seine schlauen und gewandten Venezianerinnen. Ähnlich verhält es sich mit den Personen in der *Sposa Persiana,* die einfach die Pantalones, Florindos und Rosauras in persischen Gewändern sind. Dasselbe trifft auf die ganz farblos gehaltenen Nationalitäten in der *Dalmatina* zu, die Marokkaner, Griechen, Dalmatiner u. s. w. Diese und andere exotische Stücke, wo die Einführung fremder Nationalitäten meist nur auf den Zeitgeschmack und die Schaulust spekuliert, scheiden auch für unsere Betrachtung aus, weil hier die fremden Nationen einfach als romantisches, als Ausstattungselement auf die Bühne gebracht werden. Sie bekunden nur, daß Goldoni eine ganz engbegrenzte Sphäre hat, in der er Meister ist. Wagt er sich darüber hinaus, so wird er langweilig und sehr oft durch seine Naivität lächerlich, so z. B. in der *Bella Selvaggia,* wo er Wilde auftreten läßt, die zwar noch Menschenfresser sind, aber bereits die schönsten ethischen Grundsätze über Liebe und Ehe haben.

Überblicken wir nun die Reihe der fremden Nationen bei Goldoni, so finden wir, daß es einfach zusammenkonstruierte Gestalten sind ohne jedes Leben und ohne jede innerliche Individualisierung. Oft besteht der ganze Ausdruck der Nationalität nur im Kostüm und einigen aus geographischen Werken entnommenen, recht naiv verwendeten Bemerkungen. Mit Recht sagt Landau: „Sind die Römer und Griechen Shakespeares mitunter nur verkleidete Engländer, so sind die fremden Nationen bei Goldoni nicht einmal Italiener, sondern phantastische Wesen, Zerrbilder und Mißgeburten.“[1])

Fehlende Gesellschaftsklassen.

Damit sind wir an das Ende unserer Betrachtung der Zeit- und Gesellschaftstypen bei Goldoni gelangt. Es sind fast

[1]) Landau, l. c., p. 416.

alle sozialen Klassen in den Komödien vertreten, der Adel, der Hof, Verwaltungsbeamte, Juristen, Ärzte, Offiziere, Kaufleute u. s. w. Es muß uns daher wundernehmen, wenn wir einzelnen Gesellschaftsklassen nie in seinen Komödien begegnen. Es sind dies die Vertreter der Kirche, die Courtisane und der Bauer. Das Fehlen des Bauern erklärt sich daraus, daß Goldonis Stücke, auch soweit sie nicht in Venedig selbst spielen, doch alle einen venezianischen Anstrich haben; so ist bei ihm der Gondolier und der Fischer an Stelle des Bauern getreten.

Das auffallende Fehlen der Courtisane, die sowohl eine sehr häufig vorkommende Gestalt in der vorgoldonischen Komödie bildet, wie auch einen wichtigen Faktor in der damaligen Kultur Venedigs darstellt, findet sicher seine Erklärung in den Reformabsichten Goldonis, das Theater so zu gestalten, daß *„una fanciulla senza timore“* dasselbe besuchen könne, wie er im *Teatro comico* sagt. Daß die Sittenbilder durch solche Rücksichten an Wahrheit und damit an Kraft verlieren, ist klar.

Besonders merkwürdig ist auch das völlige Fehlen von Vertretern der Kirche. Nicht ein Geistlicher findet sich in seinen Stücken, kein Mönch, keine Nonne. Es ist dies umso auffallender, als insbesondere der Mönch fast eine stehende Figur der frühen italienischen Komödie bildete, und das Weglassen des Pfarrers in den Volksstücken, wo Goldoni doch alle Klassen auf die Bühne bringt, die in ihrer Beziehung zum Volk eine Rolle spielen, eine bewußte Absichtlichkeit erkennen läßt. Die Schuld hieran trägt sicher in erster Linie die Zensur. Wie wäre es möglich, die verlotterten Zustände der damaligen Geistlichkeit, die der Satire den reichsten Stoff geboten hätten, die Liebeleien der abatini, die Verkommenheit der Mönche und Nonnen u. s. w. an den Pranger zu stellen, wo die Zensur überhaupt verbot, einen Geistlichen auf die Bühne zu bringen, wo jeder Band Komödien die Druckerlaubnis

der „Riformatori dello Studio“ brauchte, daß er nichts enthalte „contro la Santa Fede Cattolica“, ein Begriff, der natürlich sehr weit ausgedehnt werden konnte.

Goldoni Satiriker?

Goldoni hat hier sicher nicht die richtige Erkenntnis gefehlt, sein sonst für alles Falsche, Verkehrte so richtige Blick hat ihn sicherlich auch hier die Korruption erkennen lassen, aber es waren ihm eben die Hände gebunden. Ruth scheint mir daher nicht Recht zu haben, wenn er diesen Mangel an Satire nur einer vorsichtig-servilen Zurückhaltung Goldonis zuschreibt, wenn er sagt: „Er wendet sich mit seiner Satire gegen alle Fehler und Thorheiten, die nicht unter dem Einflusse der Hierarchie stehen; aber die Charaktereigentümlichkeiten, die mit dem ganzen Kultus und der langen Herrschaft und dadurch eingeprägten Sitten und Gewohnheiten zusammenhängen, die hat er nicht gefühlt, über die kann er sich nicht erheben, weil er selbst darin befangen ist.“[1]) Er hat sie sicherlich gefühlt, wie aus manchen gelegentlichen Bemerkungen hervorgeht. Besonders bezeichnend erscheint mir hiefür eine Stelle in einem seiner Briefe an Gabriele Cornet vom 29. April 1759, wo er schreibt, er sei auf der Suche nach neuen Charakteren für seine Lustspiele. *„In Roma avrei modo di provvedermene, ma sono coperti da certe divise interdette alle scene, e lo spogliarli di queste è lo stesso che far vedere una donna disabbigliata. La Commedia si abbevera ad un vasto fonte, ma alcuni rivoli più fecondi non soffrono esser toccati, e alcune volte le convien soffrire l'astinenza nell' abbondanza.“*[2]) Vorsichtig genug drückt er sich ja hier auch aus, aber diese Stelle beweist doch, daß er nicht freiwillig schwieg, sondern daß er eben nicht reden durfte. Gewiß soll nicht in Abrede gestellt werden, daß seine Satire trotzdem noch manches hätte berühren können. Man bedenke nur, wie scharf sich

[1]) l. c., p. 311.

[2]) Masi, Lettere etc., p. 128.

einige Satiriker der damaligen Zeit gegen die Geistlichkeit mit ihren den Grundsätzen einer wahren Religion absolut widerstrebendem Verhalten wendeten, gegen die lüsternen Mönche und die liebessüchtigen Nonnen und überhaupt gegen alle, die die Frömmigkeit als Deckmantel ihrer Lüste benützen. „*Xe cussi vicin letto e scabèlo che se impara a pecar divotamente*“ lesen wir bei einem, während sich ein anderer in schärfster Weise gegen die „*magnarìe dei preti veneziani*“ wendet.[1]) Allein wirklich scharf ist ja Goldonis Satire auch sonst nie, wie sich im Laufe der Besprechung oft genug gezeigt hat. Seine Satire geht nie auf den Grund, er kämpft nie mit wirklich feuriger Überzeugung gegen erkannte Mißstände, seine Satire haftet vielmehr allzusehr am Äußerlichen; so kommt es, daß ihm der Spott auf kleine Fehler, Lächerlichkeiten und Verkehrtheiten viel besser gelingt, als der Kampf gegen wirklich tiefgehende soziale, politische und religiöse Übel und Gebrechen. Landaus Urteil hierüber mag scharf klingen, aber es ist doch durchaus berechtigt, wenn er sagt, Goldoni sei überhaupt keine Kampfnatur gewesen, sondern vielmehr ein Kind seiner Zeit. „Er hatte die Leichtlebigkeit seiner Zeitgenossen, die Oberflächlichkeit vieler Aufgeklärten seines Jahrhunderts, ohne ihren Trieb der Weltverbesserung; er wollte nicht den Besten, sondern den Meisten seiner Zeit genug thun.“[2])

Satiriker war er also kein echter. Sein wahrer Wert beruht, wie Wilhelm Henzen sagt, in „seiner Freude am Individuum“.[3]) Und dies zeigt sich am deutlichsten in seiner Belauschung der Volksseele, die er erkannt und zu malen gewußt wie wenig andere, und worin er, wenn auch nicht absolut unerreichbar, so doch bis jetzt in der italienischen Literatur unerreicht geblieben ist.

---

[1]) Zitiert nach Malamani, l. c., p. 119.

[2]) l. c., p. 424.

[3]) „Zum Goldoni-Jubiläum“ in „Blätter f. litt. Unterhaltg.“ Jgg. 1893.

II. Teil.

Subjektive Komik.

(Skizziert.)

(Der Teil über das subjektiv Komische bei Goldoni, der später für sich erscheinen soll, sei im folgenden kurz skizziert.)

Sprache Goldonis.

Über subjektive Komik im allgemeinen. — Lustspielsprache Goldonis. — Warum ist der Dialekt einer der wirkungsvollsten Mittel der Komik? — Dialekte in der früheren italienischen Komödie; in der commedia dell' arte und bei Goldoni; Unterschiede. — Unberechtigkeit der Vorwürfe gegen die Anwendnng des Dialektes bei Goldoni (pro: Tieck; contra: Baretti). — Nachahmung fremder Sprachen: armenisch: *Famiglia dell' antiquario, Pettegolezzi delle donne;* türkisch: *L'Impresario delle Smirne* (Molières Türkenszene); französisch: *Donne di buon umore;* italienisch-französisch: *Una delle ultime sere di carnovale;* ähnlich am Schluß der *Donne di buon umore;* Arlecchinos Französisch: *Il Genio buono e il Genio cattivo* II, 8. — Sehr wenig Individualisierung dabei; er läßt diese Armenier, Türken, Levantiner einfach im Infinitiv sprechen und die meisten Worte auf a endigen; — Ebenso bei Deutschennachahmung: *Figlia ubbidiente, Matrimonio per concorso.*

Verspottung der Sprache der Juristen: *Donna di Garbo* — der Ärzte: *La finta ammalata, La Birba* — Latein des *Signor Dottore* I, 9, 13; II, 2.

Verspottung der gezierten Sprache: *Castalda* II, 5, 9 — *Tasso* I, 9, 10; III, 10.

Sprache der Heuchelei: Rosaura in *Padre di Famiglia;* cholerische Sprache Doroteas in *Donna di governo* — Komik

des Dialogs: *Pettegolezzi delle donne* (Volkssprache); *Baruffe chiozzotte* (Zeugenverhör); *Donne Curiose* (Erzählung Eleonoras von der Schneiderin); *Avventure nella villeggiatura* (Spielszenen III; Kaffeehausszene III, 11. 12); *La Casa nova* und *Una delle ultime sere di carnovale* (weibliche Sticheleien).

Komische Wirkung dadurch, daß ein trivialer Ausspruch plötzlich eine tragische Stimmung durchbricht: *Il Cavaliere e la Dama* III, 12, 13; oder die Bemerkungen der alten Jevre in der *Pamela nubile.* Ähnlich Macmut in der *Dalmatina* V, 4.

Beliebter Komödienzug, eine Person eine Phrase ständig wiederholen zu lassen: der Vater in *Gli amanti timidi* flucht ständig *„Per bacco, baccone!"*, Momolo in *Una delle ultime sere di carnovale* flicht in seine Rede immer *„le se ferma"*, ähnlich Margarita in den *Rusteghi „figurarse"* und ihr Mann *„vegnimo a dir el merito"*; Mauro in *Amante di se medesimo* etc.

Der Witz bei Goldoni.

a) Formwitz. Große Rolle des Formwitzes in der commedia dell' arte; bei Goldoni auch sehr häufig. Wortverdrehungen: *„sterili" statt „isterici"* und viele andere; unabsichtliche: Schwerhörige: Sklavenwächterin Vajassa in *Jrcana in Ispaan* II, 2—7; IV, 2; Messer Luca in *La Pupilla;* Apotheker Agapito in *La finta ammalata.* — Stotterer: *Birba.*

b) Witz des Doppelsinns. Sehr häufig: *Bottega del caffè* II, 9: *seccare* = quälen und = trocknen. *Figlia ubbidiente* II, 20: Wortwitz mit corniola = Karneol und = Horn. *Signor Dottore* I, 4: Vertauschung von *Laura* und *laurea. Amante di se medesimo* II, 7: *sonetto* und *sonnetto. Donna volubile* I, 9: marito = Mann und = Wärmebecken.

Besonders auch dialektischer Doppelwitz: *Rusteghi* III, 7: Wortspiel zwischen *cosa* und *coscia,* beides im Dialekt *„cossa"* lautend; *Rusteghi* III, 9: po' = poi und *„Po"*.

Gern auch zu sexuellen Zweideutigkeiten verwendet: *Castalda* I, 7: *core* und *coratella*; *Donna volubile* II, 5: *„Se non è per la sotto, sarà per la sopra.“* Oder auch: *Una delle ultime sere di carnovale* II, 7: *„je me flatte, mademoiselle,“ „Cossa? Ve vien el flato?“* Ähnliche Anspielungen ohne Wortwitz: *Buona Moglie* I, 13, *Peruviana* II, 7 etc.

c) Logischer Witz; fehlt fast völlig.

Zusammenfassung: Der schärfere, rein verstandesmäßige Witz fehlt; größtenteils auch der ironisch satirisierende; auch hier ein humorvoller Zug.

Humor Goldonis.

Humorist, aber nicht der echte, dazu ist er zu kleinlich; kein Stehen über den Verhältnissen. Sieht nicht das ewig Gleiche im Wechsel aller Erscheinungen; kennt keine Analogie zwischen dem kleinen Treiben der animalischen und der Menschenwelt. Weiß sich überhaupt in die unbelebte Natur nicht einzufühlen. Naturgefühl fehlt bei ihm ebenso, wie in fast allen Werken des 18. Jahrhunderts.

Schluß.

Goldoni kein politischer, kein sozialer Satiriker. Sittenschilderung rein malend. Tiefere Ethik fehlt. Molière ist subjektiv (Schneegans' und Beckers „Molières Subjektivismus“); Goldoni zu unpersönlich. Was Goldonis Wert ausmacht, ist, wie Henzen sagt, seine Freude am Individuum. — Superiorität Goldonis über seine Nachahmer Albergati, Cerlone, Nota. „Seine Stücke können nur historisch genossen werden und nicht mehr ästhetisch“ (Henzen). Unrichtigkeit dieser Behauptung. Beweis moderne Aufführungen. — Goldoni auf der deutschen Bühne (Aufführungen im Burgtheater: *Neugierige Frauen* 43mal, *Mirandolina* 40mal, *Gutherzige Polterer* 19mal; Münchener Hoftheater: *Diener zweier Herren, Mirandolina*

noch 1870). Glanzrollen berühmter Schauspieler (Préville in *Bourru bienfaisant,* Schmelka als Truffaldino in *Diener zweier Herren,* Duse als *Mirandolina* [Eisenbergs Bühnenlexikon und Deutsche Rundschau Bd. 74 (1893)]. Ästhetisch verfehlt, die Komödien in Opern umzumodeln: Wolf-Ferrari, *Die neugierigen Frauen, Die vier Grobiane.* Abhängigkeit des deutschen Lustspiels, insbesondere Lessings von Goldoni [Wihan, Lessings *Minna von Barnhelm* und Goldonis Lustspiel *Un curioso accidente*]. Die starke vis comica hat viele Goldonische Stücke bis heute lebendig erhalten. — Mangel einer guten Übersetzung; in einer solchen könnten viele Goldonische Stücke auch heute noch in Deutschland rein ästhetisch genossen werden. Schade, daß die deutsche Lustspielbühne Goldoni so völlig vergessen hat.

Literatur.

Ausgaben.

Die Zitate aus Goldonis Werken sind nach:

Opere teatrali del Sig. Avvocato Carlo Goldoni Veneziano. 44 Bde. Venezia 1788—1795. Ant. Zatta.

Die Zitate aus Vorreden zu einzelnen Stücken nach:

Commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto. 10 Bde. Venezia 1761. — Giamb. Pasquali.

Zitate aus den Memoieren:

Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. 3 Bde. Paris 1787, Duchesne.

Ausgaben der Briefe:

Lettere di Carlo Goldoni. Con proemio e note di Ernesto Masi Bologna 1880.

Allgemeine Literaturgeschichten.

(Chronologisch.)

Flögel (Carl Friedrich): Geschichte der komischen Litteratur; 4. Bd.; Liegn. 1787.

Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste; 2. Bd. = Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen; (von J. Fr. Jacobs). Leipzig 1793.

Sismondi (Simonde de): De la littérature du midi de l'Europe. Tome II. Paris 1813.

[Ginguené] Artikel von G—é in der Biographie universelle ancienne et moderne, Paris 1817. t. 18.

Maffei (Giuseppe): Storia della letteratura italiana. 2a ed. vol. III. Milano 1834.

Döring (Heinrich): Artikel über Goldoni in Ersch und Grubers Encyklopädie. Teil 73. Lpz. 1861.

Klein (J. L.): Geschichte des Dramas. VI, 1 = Das italienische Drama. Lpz. 1868.

Sanctis (Francesco de): Storia della letteratura italiana, vol. II, Nap. 1870.

Settembrini (Luigi): Lezioni di letteratura italiana. 2a ed. vol. III, Napoli 1876.

Guerzoni (Giuseppe): Il teatro ital. nel sec. XVIII. Milano 1876.

Prölss (Robert): Gesch. d. neueren Dramas. I, 2 = Das neuere Drama der Italiener. Lpz. 1881.

Gubernatis (Angelo de): Storia univ. d. letteratura. Vol. I, 1 = Storia del teatro drammatica. Milano 1883.

Sauer (K. M.): Gesch. d. italien. Lit. = Bd. 3 der Gesch. d. Weltlitt. in Einzeldarst. Lpz. 1883.

Zanella (Giacomo): Della lett. ital. nell'ultimo secolo. Città di Castello 1887.

Landau (Marcus): Gesch. d. ital. Litt. im 18. Jahrh. Berl. 1899.

Wiese (Berthold) und Pèrcopo (Erasmo): Gesch. d. ital. Litt. Lpz. 1899.

d'Ancona (Alessandro) e Bacci (Orazio): Manuale della lett. ital. Firenze 1900. vol. IV.

Schriften über die Ästhetik der Komik.

(Chronologisch.)

(Vgl. auch S. 15 u. 16.)

Flögel (Carl Friedrich): Geschichte d. Groteskekomischen. Liegnitz 1788.

Hecker (Ewald): Die Physiologie und Psychologie d. Lachens u. d. Komischen. Berlin 1873.

Carrière (Moritz): Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. 2. Aufl. Lpz. 1884.

Schneegans (Heinrich): Geschichte d. grotesken Satire. Straßburg 1896.

Müller (Joseph): Das Wesen des Humors. München 1896.

Elster (Ernst): Prinzipien der Literaturwissenschaft. Halle 1897.
Lipps (Theodor): Komik u. Humor (Beiträge z. Aesthetik VI). Hambg. u. Lpz. 1898.
Freud (Sigmund): Der Witz u. s. Beziehung zum Unbewußten. Lpz. 1905.

Kulturhistorische Werke.

(Chronologisch.)

Schedoni (Pietro): Delle influenze morali. Modena 1810.
Tommasèo (N.): Storia civile nella letteratura. Roma 1872.
Albanese (F.): L'Inquisizione religiosa nella Repubblica di Venezia. Venezia 1875.
Molmenti (P.): La storia di Venezia nella vita privata. Torino 1880.
Malamani (Vittorio): La satira del costume a Venezia nel sec. XVIII. Torino 1886.
Malamani (Vittorio): J Francesi a Venezia e la satira. Venezia 1887.

Die Goldonische Komik in ihrer Stellung in der Lustspielliteratur.

(Systematisch.)

Reinhardstöttner (Karl v.): Plautus. Spätere Bearbeitungen Plautinischer Lustspiele. Lpz. 1886. **Alte Literatur.**
Theophrasts Charaktere. Hgg. v. d. Philol. Gesellsch. z. Leipzig. Lpz. 1897.
Mahrenholtz (R.): Molières Leben u. Werke. (= Französ. Studien, 2. Bd.) Heilbronn 1881. **Molière.**
Mangold (Wilhelm): Molières Tartuffe. Geschichte und Kritik. Oppeln 1881.
Bethge: Zur Technik Molières. In „Zs. f. frz. Spr. u. Litt." Jg. 1899, Bd. 21.
Oettinger (Wilhelm): Das Komische bei Molière. Diss. Straßburg 1901.
Schneegans (Heinrich): Groteske Satire bei Molière? Ein Beitr. z. Komik Molières. In „Beiträge z. Roman. Philol. Festgabe f. Gustav Gröber." Halle 1899.
Schneegans (H.): Molière. (= Geisteshelden, Bd. 42). Berlin 1902.

Schneegans (H.): Molières Subjektivismus. In „Zeitschr. f. vergleichd. Literaturgesch. N. F. Bd. 15". Berlin 1904.

Becker: Molières Subjectivismus. In „Zs. f. vergl. Lit."; N. F. Bd. 16. Berlin 1905.

Deutsche Literatur.

Wihan (Joseph): Lessings „Minna von Barnhelm" u. Goldonis Lustspiel „Un curioso accidente" (Jahresb. d. Staatsgymn. i. Prag-Altstadt f. 1902/03).

Goldoni in der Kritik.

Nach welchen Ausgaben die Zitate aus Goethe, Lessing, Tieck, A. W. Schlegel, Sonnenfels angeführt sind, wurde bereits an den betreffenden Stellen vermerkt.

Gozzi (Carlo): Opere edite ed inedite. T. 1. Venez. 1801.

Cesarotti (Melchiorre): Epistolario. t. 1 (= Opere, vol. XXXV) Firenze 1811.

Gozzi (Gasparo): Opere, vol. 13 und 15. Bologna 1834.

Baretti (Giuseppe): La Frusta letteraria. 2 Bde. Milano 1838.

Verri (Pietro): Scritti vari. vol. 2. Firenze 1854.

Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot etc. Paris 1877—1882. 16 Bde.

Spezielle Werke über Goldoni.

(Chronologisch.)

Carrer (Luigi): Saggi su la vita e su le opere di C. G. Venezia 1824.

Gavi (Domenico): Della vita di C. G. e delle sue commedie. Milano 1826.

Meneghezzi (Ferdinando): Della vita e delle opere di C. G. Memorie istoriche, apologetiche e critiche. Milano 1827.

Ruth (E.): Über Goldoni. In „Literärhist. Taschenbuch." Hgg. v. R. E. Prutz. Jg. IV. Hannover 1846.

Copping (Edward): Alfieri and Goldoni. Their lives and adventures. London 1857.

Samosch (Siegfried): Pietro Aretino u. italien. Charakterköpfe. (Darin Artikel ü. Goldoni.) Berl. 1881.

Galanti (Ferdinando): Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII. Padova 1882.

Neri (Achille): Aneddoti Goldoniani. Ancona 1883.

Lüder (Heinr. Albr.): Carlo Goldoni in seinem Verhältnis zu Molière. Diss. v. Lpz. Oppeln 1883.

Spinelli: Bibliografia Goldoniana. Milano 1884.

Masi (Ernesto): Parrucche e Sanculotti nel sec. XVIII. Milano 1886.

Malamani (Vittorio): Nuovi appunti e curiosità Goldoniane. Venezia 1887.

Dejob (Charles): Les femmes dans la comédie française et italienne au 18e siecle. Paris 1891.

Henzen (Wilhelm): „Zum Goldoni-Jubiläum" u. „Goldoni als Dramaturg". In „Blätter f. litterarische Unterhaltung". Jgg. 1893, Bd. 1 u. 2.

Petrocchi (Policarpo): C. G. e la commedia. Roma 1893.

Rabany (Charles): De Goldonio italicae scenae correctore. Thèse. Paris 1893.

Rabany (Ch.): Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie an XVIIIe siècle. Paris 1896.

Landau (Markus): Carlo Goldoni. In „Beilage z. Allgem. Zeitung" 1896, Nr. 52 u. 53.

Martini (Ferdinando): Carlo Goldoni. Conferenza. In „La Vita Italiana nel Settecento". Milano 1896.

Maddalena (E.): Sul vero amico di Carlo Goldoni. Venezia 1896.

Maddalena (E.): Figurine Goldoniane (Capitan Fracassa). Zara 1899.

Maddalena (E.): Giuoco e giuocatori nel teatro del Goldoni. Wien 1899.

Maddalena (E.): La Serva amorosa del Goldoni. Zara 1900.

Tovini (Marietta): Studio su C. G. e il suo teatro. Firenze 1900.

Merz (Johannes): C. G. in seiner Stellung z. französ. Lustspiel. Diss. Lpzg. 1903.

Nur gelegentlich erwähnte Schriften sind an der betreffenden Stelle angegeben.

Bei den Zitaten aus Goldonis Lustspielen hielt ich mich an seine Orthographie, wie sie sich in der Zatta-Ausgabe findet, wenn auch Goldoni hierin, besonders bei der Transskription des venezianischen Dialektes, völlig inkonsequent war.

Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . 9—16

Goldoni in der Kritik: Gozzi, Chiari, Baretti, Diderot, Me. de Staël, Voltaire, Goethe, Lessing, Schlegel, Sonnenfels, Salfi. — Goldoni keine komplizierte Natur. — Goldoni u. Molière. — Goldoni Humorist. — Vom Komischen überhaupt.

Erster Teil. **Objektive Komik** . . . . . 17—155

A. Situationskomik . . . . . 17—35

Intrige: Herren u. Diener. — Kinder u. Eltern. — Gatte u. Gattin. — Ästhetische Mißgriffe 17—23

Hilfsmittel der Intrige . . . . . 23—34

Verkleidungen: Frauen als Männer. — Falsche Ärzte und sonstige Verkleidungen. — Farcen-Verkleidungen. — Verkleidungen als dramaturg. Hilfsmittel . . . . . 24—28

Belauschungen . . . . . 28—30

Verwechslungen u. Mißverständnisse: Nachwirk. der comm. dell'arte. Verwechslungen als romant. Elem. Goldonis Stärke nicht a. d. Geb. d. Intrigenkomödie. Glückl. Verwendung mancher Hilfsmittel d. Intrige . . . . 30—34

Seite

B. Charakterkomik . . . . . 35—155

Allgemein menschliche Typen . . . . . 35—86

Der Geizige. — Literar. Vorbilder. — Der Geiz von der komischen Seite. — Satire auf den Geiz. — Geiz und Eifersucht. — Geiz und Protzentum. — Über Charakterkombinationen . 36

Der Verschwender 49

Der Spieler 52

Der Heuchler 63

Don Juan-Gestalten 65

Der Lügner 67

Der Schmeichler 69

Der Eifersüchtige 70

Der verliebte Alte 74

Der Weiberhasser 75

Der Pantoffelheld 77

Der Haustyrann 79

Der Hypochonder 84

Zeitgenössische Typen . . . . . 87—155

Adel u. Hof. — Goldoni Demokrat 87

Parvenutum. — Titelsucht 94

Beamtentum 98

Der Jurist bei Goldoni: Richter, Advokaten, Notare 99

Ärzte u. Apotheker 102

Gelehrtentum, wissensch. Akademien 107

Dichterakademien u. Dichter 109

Literarische Satire 111

Schauspieler u. Sänger 113

Theaterverhältnisse 115

Cicisbeat 117

Ehe u. Liebe. — Goldonis Ethik 119

Die Frau bei Goldoni 125

Modetorheiten der Tracht 133

Modekrankheit d. Landaufenthalts 136

Parasiten- u. Schmarotzertum 138

Der Kaufmann 141

Krieg u. Militär 143

Goldonische Politik 146

Fremde Nationen 147

Fehlende Typen: Vertreter d. Kirche, Courtisanen . 152

Goldoni kein echter Satiriker 154

Seite

Zweiter Teil. **Subjektive Komik** (skizziert) . . . . . 157—162

Sprache Goldonis. — Dialekt im Lustspiel im allgemeinen und bei Goldoni im speziellen.

Der Witz.

Formwitz.

Witz d. Doppelsinns. — Dialekt. Doppel- u. logischer Witz.

Der Humor Goldonis.

Schluss.

Goldonis Wert in seiner Freude am Individuum. — Seine Nachahmer. — Goldoni auf der Bühne. — Goldoni der ewig Junge.

Literaturverzeichnis . . . . . 163—167

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Richard Schmidbauer, Sohn des K. Justizrates und Notars Heinrich Schmidbauer und seiner Gattin Adolfine, geb. Allé, zu Furth i. W. am 15. November 1881; ich bin katholischer Konfession. Die Volksschule besuchte ich in Freising, in München das Ludwigs- und das Theresiengymnasium, an welch letzterem ich im Jahre 1900 absolvierte. Darauf studierte ich acht Semester neuere, besonders romanische, Philologie an den Universitäten München, Rom und Würzburg. Im Herbst 1903 legte ich die Staatsprüfung für das Lehramt in der italienischen Philologie ab. Am 3. Oktober 1904 trat ich in den Dienst der K. B. Hof- und Staatsbibliothek, wo ich gegenwärtig als Praktikant tätig bin. Im Mai 1906 unterzog ich mich nach $1^1/_2$jähriger Praxis im Bibliothekdienst der vorgeschriebenen bibliothekarischen Fachprüfung.

Vorliegende Arbeit führte ich, wie eingangs der Dissertation bemerkt, auf Anregung und nach den Ratschlägen Herrn Professors Dr. Heinrich Schneegans teils an der Universität Würzburg selbst, teils an der Staatsbibliothek in München aus.

Allen Lehrern, die mich in meinem Studium förderten, spreche ich meinen herzlichsten Dank aus, ganz besonders Herrn Professor Dr. Heinrich Schneegans in Würzburg und Herrn Professor Dr. Gottfried Hartmann in München.